Geschichte

der

berühmtesten Architekten und ihrer Werke,

vom

XI. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts,

nebst der

Ansicht des merkwürdigsten Gebäudes eines Jeden derselben,

von

Quatremère de Quincy.

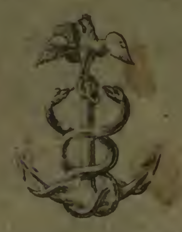
Aus dem Französischen übersetzt

von

Dr Friedrich Heldmann.

2 Theile, mit 47 Kupfertafeln.

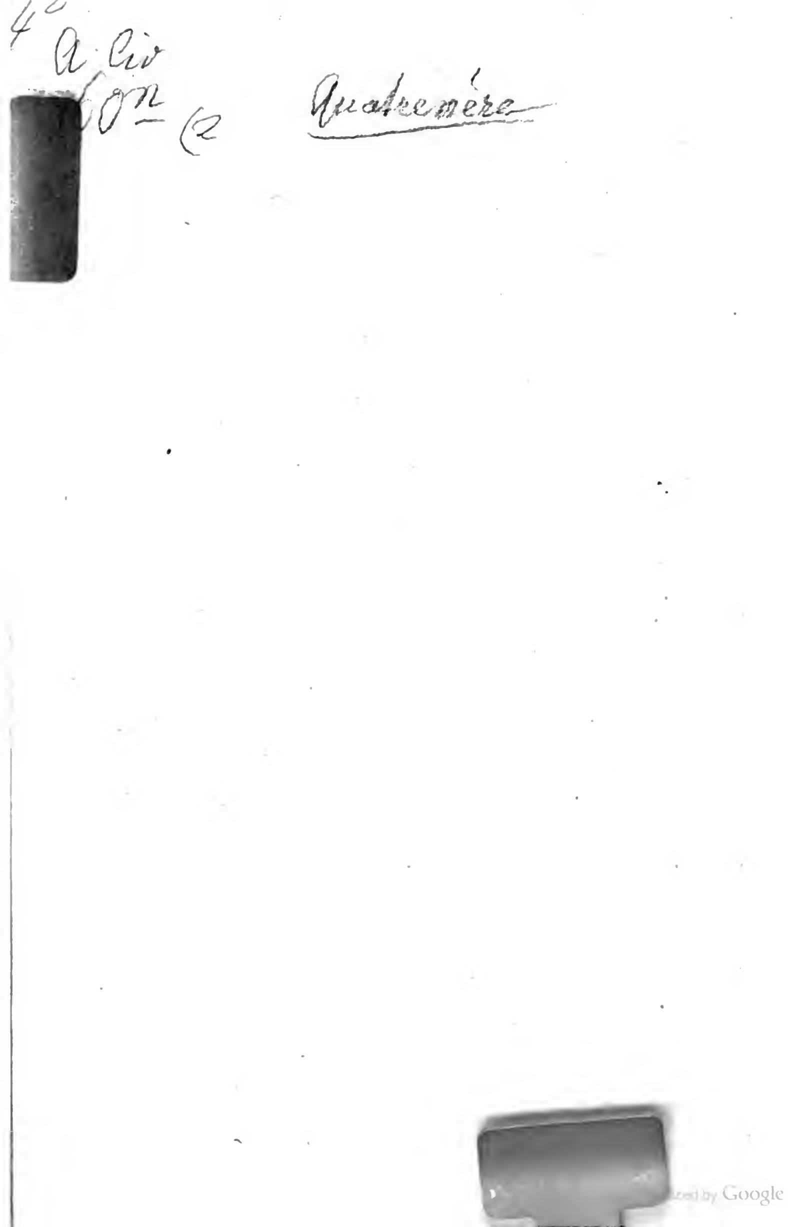
Zweiter Band.



Darmstadt und Leipzig.

Druck und Verlag von Carl Wilhelm Leske.

1831.



Geschichte

der

berühmtesten Architekten und ihrer Werke,

vom

XI. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts,

nebst der

Ansicht des merkwürdigsten Gebäudes eines Jeden derselben,

von

Quatremère de Quincy.

Aus dem Französischen übersetzt

von

Dr. Friedrich Heldmann.

Zweiter Band.



Darmstadt und Leipzig.

Druck und Verlag von Carl Wilhelm Leske.

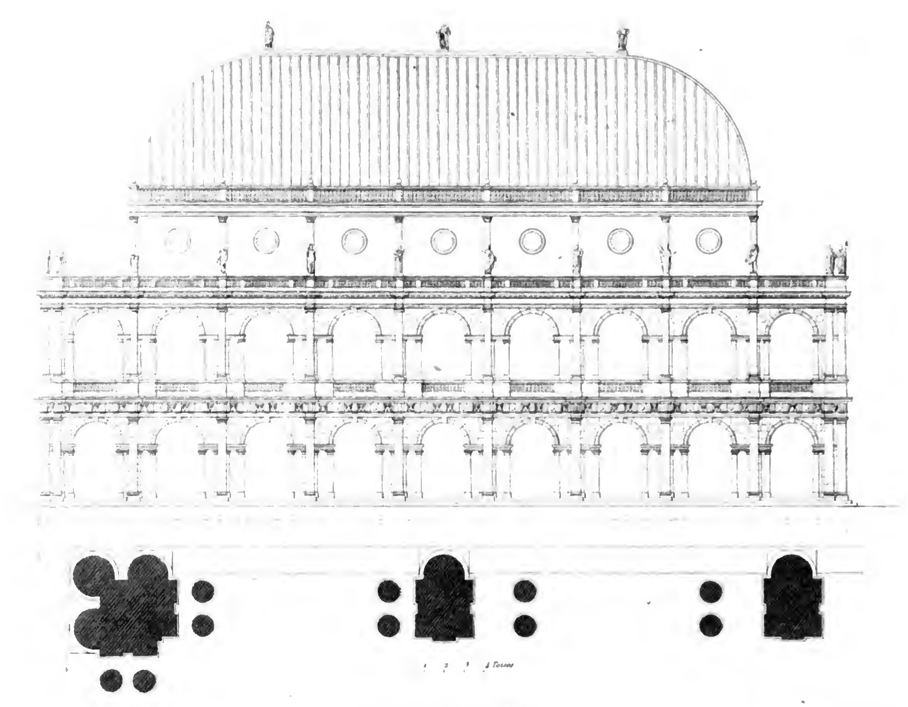
1831.

Verzeichniß

der Architekten und der Kupferstiche

des

zweiten Bandes.



BASILIQUE DE VICENCE.

T. 2. p. 1 (2me Pl.)

50 100 Palmes

PLAN ET ÉLÉVATION DU PALAIS TRISSINI.

T. 2. p. 1

Andrea Palladio,

geboren zu Vicenza im Jahre 1518, gestorben im Jahre 1580.

Zur Zeit der Geburt Palladio's und als er sich der Ausübung der Architektur zu widmen begann, hatte diese Kunst bereits seit länger als einem Jahrhundert die Barbarei des Mittelalters abgestreift und fand sich wieder auf ihre alterthümlichen Grundsätze, ihre wahren Typen und den Geschmack der Alten zurückgeführt. Sie hatte durch die Studien, die Beispiele und die ununterbrochenen Anstrengungen der berühmtesten Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts vielleicht schon ihre höchste Stufe erreicht. Wenigstens verkündigten die Werke Brunelleschi's, Leon Batista Alberti's, Bramante's, Baltassarre Peruzzi's, San Micheli's nnd der beiden San Gallo, ihren Nachfolgern, daß auf dieser Laufbahn, die sie mit so vielem Ruhme zurückgelegt, neue glückliche Erfolge nur schwer zu erringen seien. Da somit die ersten Plätze bereits von jenen eingenommen, war es ziemlich natürlich, daß die Nachfolger sich entweder an ihre Vorgänger anzuschließen, oder sich durch Neuheit, das unablässige Streben des Geistes der Willkühr und der Bizarrerie, einen falschen Ruhm zu schaffen suchten.

Andrea Palladio hatte das Glück, dieser doppelten Klippe zu entgehen. Nach so vielen trefflichen Originalien wußte er ebenfalls nicht nur Original zu bleiben, sondern selbst das

Muster zu werden, welches den Meisten, die in den verschiedenen Ländern die Architektur verherrlichten, zur Richtschnur diente. Sein Geschmack wurde in ganz Europa der herrschende, und er gab seinen Namen einer Manier, welcher seitdem keine Andere den Vorzug streitig gemacht. Palladio bestätigt die Wahrheit, daß in allen Künsten stets dem Manne eine eigene Stelle vorbehalten, dem die Natur das Geheimniß verliehen, aus sich selbst zu sehen, zu fühlen und zu denken.

Indessen muß man gestehen, daß hinsichtlich der Architektur, der Künstler außer dem Genie auch noch gewisser Umstände bedarf, welche der Entwickelung der Kunst günstig sind, das heißt, welche vor Allem seine Kunstschöpfungen den Bedürfnissen der Zeit und der Gesellsd,aft nothwendig machen. Nichts ist übrigens veränderlicher, als diese ursächliche Bedingung. Die Namen der gleichzeitigen oder unmittelbar auf einander gefolgten großen Architekten, die wir eben angeführt, und die Anzahl und die Natur der von ihnen aufgeführten bürgerlichen oder kirchlichen Gebäude bezeichnen zur Genüge eine Epoche, wo die Architektur für eines der ersten Bedürfnisse der damaligen Gesellschaft gegolten, und wo die Großen und Reichen mit den Regierungen in großen Gebäuden gewetteifert. Daher die Menge merkwürdiger Werke, die in Italien noch jetzt den hohen Grad von Vollkommenheit beurkunden, zu welchem dort die Unternehmungen der Neueren gediehen.

Palladio fand weder in den Venetianischen Staaten, noch zu der Zeit, als sein Talent sich ausbildete, so günstige Gelegenheiten zur Erfindung und Ausführung so großer Unternehmungen. Venedig, damals durch seinen Handel und seine Kriegsthaten glänzend, verdankte gewissen in seinen Provinzen erhaltenen Denkmälern des Alterthums, so wie seinen Verbindungen mit dem neuern Griechenlande, einige Ueberlieferungen des guten Geschmackes; dieß bezeugen die ersten Werke seiner Architektur. Die Natur seiner Regierung trug nicht wenig zur

Aufmunterung dieser Kunst, obgleich zunächst nur in ihren untergeordneten Zweigen bei, welche den Luxus der Wohnungen der Privaten zum Gegenstand haben. Die Demokratie erstickt diese Eitelkeit durch ihr Prinzip der Gleichheit. Die Aristokratie hingegen, die man wohl ziemlich richtig durch die die Idee eines unter eine große Anzahl von Personen und Familien getheilten Königthums definiren kann, ist ganz geeignet, dieselbe mehr und mehr zu entwickeln. Es liegt in dem Interesse derjenigen, welche einen, durch die Gewalt ihnen eingeräumten hohen Rang in der Gesellschaft behaupten, ihre Wichtigkeit durch den Unterschied und die Größe ihrer Wohnungen zu erkennen zu geben. Daher jene Art von Etiquette, welche jedem Mitglied der aristokratischen Regierung auferlegt, das Aeußere seiner Wohnung mit seinem Range in Verhältniß zu setzen; und dieß demnach, wie man sieht, die Ursache, welche in den Venetianischen Staaten mit dem Reichthum der großen Familien nothwendig auch den äußern Luxus ihrer Wohnungen und Paläste vermehren mußte, die ihr unterscheidendstes Zeichen wurden.

Dieß die Laufbahn, welche dem Genie Palladio's in der Architektur dieses Landes sich darbot. Er hatte weder große Kirchen, noch fürstliche Paläste, noch solche unermeßliche öffentliche Gebäude aufzuführen, welche Generationen auf Generationen vererben, ohne sie zu beendigen. Glücklicher für sein Talent bot ihm der politische Zustand seines Landes eine zahlreiche Klasse reicher und ausgezeichneter Bürger dar, die sich beeiferten, durch große Baudenkmale, an die sich ihr Name knüpfen sollte, ein Andenken ihrer Existenz zu stiften. Der Zeitpunkt, in welchem Palladio erschien, war auch für Venedig, wie es öfters in Staaten der Fall ist, die sich durch den Handel bereichert, eine Epoche der Wiedererneuerung der Baukunst. Gleich einem Strome reißt dann die Mode nach und nach Jeden hin, zu thun, was er seinen Nachbarn thun sieht.

Palladio trug nicht wenig dazu bei, diese Bewegung zu vermehren. Jeder wollte einen Bauplan von ihm haben. Die Landgüter in den Umgebungen der Stadt und die Ufer der Brenta verschönerten sich durch eine Menge von Palästen und Lusthäusern, welche die Schule dieses Zeweiges der Civil-Architektur wurden.

Der Vorzug des Geschmacks Palladio's, oder was seiner Schule ein größeres Ansehen verschafft, bestand darin, daß er seine Plane sorgfältiger ausgearbeitet, als gewöhnlich vor ihm geschehen; daß er sie mehr den Bedürfnissen der neueren Zeiten und den Kräften der Mindervermögenden anzupassen, Großes ohne große Maaße, Reiches ohne große Kosten zu schaffen gewußt; daß er das Geheimniß verstanden, die Säulenordnungen mit einem besondern Geschmacke an den Façaden der Paläste anzubringen und die Verschiedenheit der Materialien als Mittel zur Verzierung der Gebäude zu benutzen. Endlich darf man behaupten, daß in der Nachahmung des Alterthums keiner seiner Vorgänger diese richtige Mitte von Korrektheit ohne Pedanterie, von Strenge ohne Härte, von Freiheit ohne Unordnung getroffen, wodurch er die griechische Architektur gleichsam popularisirt hat. Unstreitig hat die Schönheit und Mannigfaltigkeit seiner Modelle sehr viel dazu beigetragen, das System dieser Architektur und seinen Styl allen Ländern eigen, auf alle Gewohnheiten, alle Arten von Materialien, bei allen Arten von Gebäuden im Kleinen wie im Großen und für alle Vermögensumstände der Bauenden anwendbar zu machen.

Wirklich gibt es keinen Architekten, der, nachdem er seinen Styl nach den großen Mustern der alterthümlichen Kunst und der ersten Meister des neuen Italiens gebildet oder verbessert, nicht für nöthig hielt, im Vaterlande und in den Werken Palladio's eine Art von häufiger vorkommenden und unseren Sitten und Gewohnheiten mehr entsprechenden Kunstanwen-

dung zu studiren, das Geheimniß nämlich: wechselsweise unsere Bedürfnisse nach einer schönen Architektur und hinwieder die Letztere nach den sich fortwährend verändernden Bedürfnissen zu modifiziren.

Durch diese Eigenschaft fand der Geschmack und der Styl Palladio's gleichsam ein zweites Vaterland in England, wo Inigo Jones, Christoph Wren, James Gibbs, Chambers und mehrere Andere seine Plane, seine Façaden von Gebäuden, die glückliche Anordnung seiner Formen, seiner Profile, seiner Säulenordnung und seiner Details naturalisirt haben.

In der That hatte der Styl Palladio's eine Eigenschaft, die nothwendig zu seiner Verbreitung beitragen mußte, und diese bestand darin, daß er, wie schon gesagt, zwischen jener pedantischen Strenge des Systems, welche gewisse beschränkte Köpfe bei der Nachahmung des Alterthums mißbrauchen, und zwischen der zügellosen Anarchie derjenigen, welche jedes System und jede Regel verwerfen, weil es überall Ausnahmen gibt, die Mitte hält. In den Zeichnungen der Gebäude Palladio's findet man immer einen vernünftigen Grund, einen einfachen Gang, eine genügende Uebereinstimmung zwischen dem, was das Bedürfniß und was das Vergnügen verlangt, und eine solche Harmonie der Verhältnisse, daß man kein Vorherrschendes darin entdecken kann. Seine Manier bietet allen Ländern eine leichte Nachahnung dar. Unstreitig ist das Talent des Autors das Prinzip, von welchem diese Leichtigkeit ausgeht. Aber diese Leichtigkeit, sich Allem anzupassen, allenthalben adoptirt zu werden, ist hinwieder gerade das, was sein Talent unterscheidet und verkündigt. Daher war Palladio auch derjenige Meister, welcher in ganz Europa am Allgemeinsten befolgt, in gewisser Hinsicht der Chef der neuern Schule wurde.

Der Mann, welcher so viele Nachahmer, so viele Schüler hatte, scheint für seine Person, Niemand nachgeahmt, Niemand zum Meister und Lehrer gehabt zu haben. Nach dem, was er in der Vorrede und der Zueignung des ersten Buchs seiner Abhandlnng über die Architektur von sich selbst sagt, hatte er, in seiner frühesten Jugend schon durch eine natürliche Neigung zu dem Studium dieser Kunst hingezogen, keinen andern Führer und Lehrer in derselben als Vitruv. Diese Studien, die ihn nach seiner Versicherung in seiner ersten Jugend beschäftigt, scheinen uns die auf eine bloße Ueberlieferung gegründe Meinung hinreichend zu widerlegen, nach welcher er die kostbarste Zeit seines Lebens unter mechanischen und untergeordneten Arbeitern verloren haben sollte. Das Studium Vitruv's allein setzt bei demjenigen, der sich demselben widmet, schon einen durch andere Kenntnisse gebildeten Geist voraus. Auch versichert Temanza, daß Palladio in seinem drei und zwanzigsten Jahre die Kenntniß der Geometrie und der Literatur sich eigen gemacht: die ersten und unerläßlichsten Stufen, zu dem Gesammtwissen, welches die Architektur verlangt.

Einige waren der Meinung, daß der berühmte Gelehrte Trissino zu seinem Unterrichte in dieser Kunst beigetragen und auf die Leitung seines Geschmackes Einfluß gehabt. Man hat sogar versucht, diese Vermuthung auf die ehrenvolle Erwähnung zu stützen, welche Palladio in seiner angeführten Abhandlung von Trissino gemacht. Allein da er nirgends sagt, daß er sein Lehrer gewesen, muß man gerade aus seinem Stillschweigen das Gegentheil schließen, um so mehr, als hier das Interesse und die Erkenntlichkeit vereinigt, den Künstler gewiß bewogen haben würden, sich des Unterrichs eines so berühmten Gelehrten zu rühmen. Wie dem aber auch sei, so verdankte er doch höchst wahrscheinlich den Kenntnissen und der Freundschaft dieses eifrigen Protektors wenigstens gewisse Aufmunterungen, die seine Fortschritte sehr erleichtern und

beschleunigen mochten. So sehen wir, daß er dreimal mit ihm die Reise nach Rom gemacht.

Palladio sah bald die Unzulänglichkeit seiner ersten Studien ein, die sich auf die Schriften Vitruv's, Leon Batista Alberti's und der anderen ihm vorhergegangenen Meister beschränkten. Er widmete sich nun ganz der Untersuchung der alterthümlichen Denkmäler, aber nicht blos auf die Weise derjenigen, die sie nur abzeichnen, um sie in ihren Werken zu wiederholen. Er wollte sie nachahmen, aber nicht kopiren, und suchte daher weniger ihre Maaße, als die Ursache ihrer Verhältnisse. Er forschte nicht nach festgesetzten Regeln, sondern nach den Grundsätzen, auf welchen die Regeln beruhen. Er wollte sich eher den Geist als den Buchstaben derselben aneignen. Nicht zufrieden, in den Ueberresten, welche der Zahn der Zeit verschont, die Theile der zerfallenen Gebäude im Einzelnen wieder herzustellen, unternahm er es, ihre Fundamente zu erforschen, um sich eine Vorstellung vom Ganzen zu bilden, und indem er nach ihren Anzeigen die unzusammenhängenden Trümmer wieder zusammen setzte, war er Einer der Ersten, die in gelehrten Restaurationen eine vollständige Idee ihres ursprünglichen Zustandes gaben.

Aus einem Briefe Trissino's vom Jahre 1547 ersehen wir, daß in dem nämlichen Jahre Palladio, neun und zwanzig Jahre alt, wieder in seine Vaterstadt zurückkam, die er mit seiner Ausbeute aus dem alten Rom bereichern sollte. Man glaubt allgemein, daß er einigen Antheil an der Erbauung des Stadthauses von Udine gehabt, welches von Giovanni Fontana angefangen worden; wenigstens versichert Temanza, auf dessen Urtheil man sich in dieser Hinsicht verlassen kann, daß an mehreren Theilen des Gebäudes der Geschmack Palladio's unverkennbar sei.

Ein größerer Spielraum war seinem Talente in der Wiederherstellung, oder besser zu sagen, in der gänzlichen Wieder-

erneuerung der Basilika von Vicenza, einer Construktion altteutschen oder gothischen Styls, vorbehalten. Dieß war ein sehr großes Gebäude, ehemals mit Säulenlauben umgeben, vermuthlich eine Nachahmung der Basiliken der alten Römer; denn es scheint, daß ehemals hier Gericht gehalten wurde. Der Verlauf der Zeit und verschiedene Zufälle hatten sie in einen gefährlichen Zustand des Verfalls gesetzt. Von dem fünfzehnten Jahrhundert an waren besonders an den äußeren Säulenlauben wichtige Reparaturen vorgenommen worden, die indessen keinen andern Zweck hatten, als den Fortschritten des Uebels Einhalt zu thun. Es wurde so gefahrdrohend, daß mehrere Architekten darüber zu Rathe gezogen und aufgefordert wurden, die wirksamsten Mittel anzugeben, das innere Hauptschiff wo möglich dadurch zu erhalten, daß man es außen durch neue Säulenlauben unterstützte, die ihm zugleich zur Widerlage dienten. Julius Romanus, welcher sich damals zu Mantua niedergelassen, schickte ein Projekt hierüber ein; aber Palladio's Plan erhielt den Vorzug.

Nichts ist in der Architektur schwerer, als mit dem Ueberreste eines Gebäudes, den man beibehalten muß und dessen Geschmack veraltet ist, eine neue Composition zu verbinden, die weder etwas Ueberflüssiges noch Fremdartiges darbietet, und bei welcher die Kunst nicht wahrnehmen läßt, daß dem Künstler irgend ein Zwang auferlegt war. Es war gewiß ein Meisterstück von Seiten Palladio's, außen an der Stützmauer dieser alten Construktion Säulengänge anzubringen, die mit derselben in einem solchen Verhältnisse stehen, daß man kaum ahnet, daß dieß Gebäude so verschiedenen Zeiten und den Baustylen so weit von einander entfernter Epochen angehöre. Der Architekt verfiel darauf, rings um den Saal, den er erhalten sollte, zwei Reihen Gallerien, Eine über die Andere und zwar die Untere aus dorischen und die obere aus jonischen Säulen aufzuführen. Sowohl die oberen als die unteren Säulen sind an den Pfei-

lern der Arkaden halb eingemauert, deren Bogen ebenfalls auf einzelnen kleinen Säulen ruhen. Das dorische Gesims ist mit Triglyphen und Metopen geziert; das jonische trägt eine Balustrade, welche die Brustlehne einer rings herum laufenden Platforme bildet, über die sich gleichsam als Stütze des Daches eine Art von Attika erhebt, deren Pfeiler zwischen den Säulen mit runden Oeffnungen durchbrochen, welche der alten Construktion des großen Saales angehören, der durch dieselben sein Licht erhält. Der Plan und der Durchschnitt dieses Gebäudes können allein die Geschicklichkeit augenscheinlich machen, mit welcher Palladio die Stützen der neuen äußern Säulenordnung mit denen, welche die alten Pfeiler des Innern bilden, in die genaueste Uebereinstimmung zu bringen wußte. Wirklich kann man in der glücklichen Restauration, welche dieses ganze Gebäude verjüngte und ihm den Werth einer wahrhaft neuen Existenz gab, sowohl die Schönheit der Materialien, als die Reinheit der Ausführung und die Feinheit und Korrektheit der Details, welche das Verdienst jeder Architektur vollständig machen, kaum genug bewundern.

Dem Ruhme, welchen Palladio sich durch dieses Werk erwarb, verdankte er die Ehre, nach Rom berufen zu werden, wohin er zum vierten Male zurückkehrte. Es handelte sich darum, die Entwürfe der neuen St. Peterskirche zu bestimmen. Trissino hatte ihn dem Papst Paul III. empfohlen; dieser starb aber noch vor der Ankunft Palladio's und Trissino nicht lange nachher. Indessen wußte unser Architekt seinen neuen Aufenthalt in Rom sehr wohl zu benutzen. Er begann, die meisten alterthümlichen Gebäude, als: Theater, Amphitheater, Triumpfbogen, Tempel, Bäder, Grabmäler u. s. w. von Neuem auszumessen und abzuzeichnen. Wahrscheinlich fand er eben damals Gelegenheit, einige Projekte von seiner Erfindung ausführen zu lassen, wenn man diese Arbeiten nicht lieber einer andern Reise beimessen will; denn er war an fünfmal in

Rom und immer leidenschaftlich dem Studium seiner Alterthümer ergeben.

Als Resultat dieser Studien erschien von ihm im Jahre 1564 ein kleines Werk über die alterthümlichen Denkmäler, welches, obgleich es nicht sehr ausführlich war, dennoch mit allgemeinem Beifall aufgenommen und sowohl zu Rom als zu Venedig wieder aufgelegt wurde.

Nachdem Palladio in seine Vaterstadt zurückgekehrt und sich dort häuslich niedergelassen, erwarb er sich bald einen ausschließlichen Ruf. Jeder beeiferte sich, einen, nach seinen Zeichnungen ausgeführten Palast in der Stadt oder auf dem Lande zu haben. Hier würde nun, wenn es der Plan unsers Werkes erlaubte, die Beschreibung jener unendlich vielen, in ihrer Erfindung so mannigfaltigen, in ihren Aufrissen so sinnreichen und eleganten Gebäude von so ausgesuchtem Geschmacke, in dem Gebiete der Venetianischen Staaten beginnen.

Aber wie mit Worten gewisse Arten von Schönheiten beschreiben, für die wir gar keine Ausdrücke haben? Zu den Schwierigkeiten, welche die verschiedenen Details dem Biographen dieses fruchtbaren Architekten, wenn er sich auf die Beschreibung derselben einlassen wollte, verursachen würden, gesellt sich noch eine Andere. Wir wüßten nämlich wirklich nicht, unter welchen Namen wir gegenwärtig die Meisten dieser herrlichen Wohnungen bezeichnen sollten, die in Folge der politischen Ereignisse unserer Zeit so oft schon ihre Eigenthümer gewechselt. Die in den früheren Beschreibungen angeführten Namen können uns nicht mehr dienen, und wir haben kein Mittel, uns zu versichern, daß die Namen der jetzigen Besitzer dieser Paläste sie besser bezeichnen würden. Man müßte nothwendig ein ganz neues Werk von Palladio schreiben, worin jedes seiner Gebäude nach dem Namen und der Straße der Stadt und den Orten und Landgütern bezeichnet würde, wo sich dasselbe befindet.

Da sich in Ermangelung eines solchen Werkes unsere Art von Biographie nicht auf eine solche Menge von Details einlassen kann, werden wir uns begnügen, die hauptsächlichsten dieser Gebäude nach der Verschiedenheit ihrer Architektur zu bezeichnen, indem wir sie in Stadt- und Landhäuser theilen.

Man kann behaupten, daß Palladio an denselben alle Combinationen erschöpft, welche die Verschiedenheit der griechischen Säulenordnungen, ihre mannigfaltige Anwendung auf die Formen und Forderungen der Construktion, die verschiedenen Verfahrungsarten der Baukunst und die eben so geschickte als sinnreiche Befolgung aller Arten von Typen dem Künstler bei allen Bedürfnissen einflößen können, der sich nach denselben zu richten sucht.

Bei den Stadtpalästen wußte Palladio mit sehr viel Eigenthümlichkeit den Gebrauch der Säulengänge mit der Anwendung der Säulenordnungen zu verbinden. Meistens bestehen die Erdgeschosse seiner Gebäude aus einfachen Arkaden ohne Gurten, wie man sie in dem, wie man glaubt, für Trissino erbauten Palaste sieht, wo in den Pfeilermauern viereckige oben hingegen kleine runde Nischen angebracht sind, in welchen sich Büsten befinden. Sehr oft dienen diese Säulengänge dem obern Stockwerke statt eines Untersatzes in Bossage. Niemand bediente sich der Bossagen mit mehr Zurückhaltung und Geschmack, als Palladio. Nach dem Effekt, welchen der Architekt denselben so wie den regelmäßig behauenen Werkstücken zu geben weiß, kann man sie, wie den Schatten in einem Gemälde, das heißt, als Mittel zur Bildung von Gegensätzen betrachten, welche die schlichten Theile herausheben und gegen welche die Eleganz der Säulen und Verzierungen desto glänzender hervortritt. Während sie zu gleicher Zeit mit mehr oder weniger Energie den Charakter eines jeden Gebäudes bezeichnen, gewähren sie noch den Vortheil, der Bauart das Ansehen einer großen Solidität zu geben, welche hinwieder

ebenfalls ein Luxus der Architektur ist. Palladio übertrieb die Anwendung der Bossage nicht, wie vor ihm zu Florenz üblich, bis zu jenem Grade, der nur an den Mauern von Festungen und Gefängnissen anwendbar scheint. Sinnreich, den Feldern derselben eine große Mannigfaltigkeit zu geben, wußte er auch ihre Strenge durch vielfältige Schattirungen und durch eine gut combinirte Uebereinstimmung zwischen der Hauptmasse und ihren Details mit vieler Geschicklichkeit zu mildern, so daß diese Verschiedenheit um so mehr gefiel, je weniger die Bauart mit Bossagen derselben fähig zu seyn schien.

Diesen Eindruck scheint unter Anderen der prächtige Palast von Tiene hervorzubringen. Palladio, welcher uns selbst erzählt, daß er die Seite gegen den Platz hin so angeordnet, daß Kaufläden darin angebracht werden könnten, die unter dem Bogen der Arkaden ein Halbgeschoß hätten, erklärt uns vielleicht auch die Ursache, die ihn bewogen, dem Untersatze einen so massiven Charakter zu geben. Die Hauptetage, welche auf jeder ihrer vier Seiten eilf Fenster in einer Reihe zählt, ist mit korinthischen Pilastern geziert, welche auf den Ecken des Gebäudes oder auf einigen breiteren Pfeilern gekuppelt, auf allen Anderen aber isolirt sind, und sich auf einem, von bloßen Fugenschnitten durchzogenen Grunde abheben. Die Fenstereinfassungen sind abwechselnd mit spitzwinkeligen und runden Giebeln geziert, die sich auf kleine, von Bossagen durchschnittene Säulen stützen, welche mit den sehr vorspringenden Schlußsteinen des Gurtes den Styl des Untersatzes wiederholen. Man muß wirklich sehr bedauern, daß ein so schönes Gesammtganzes nicht seine gänzliche Vollendung erhalten, von welchem man sich nur mit Hülfe der im Jahre 1786 zu Vicenza erschienenen Werke Palladio's eine richtige Idee zu bilden vermag.

In seiner Abhandlung über die Architektur erlaubte sich Palladio öfters, ausser den alterthümlichen Modellen auch die Zeichnungen seiner eigenen Werke beizufügen, um den Vitruv

zu erklären und zu commentiren. Diese Zusammenstellung zeigt uns, wie sehr er fähig war, den Verlust der Zeichnungen des römischen Architekten zu ersetzen. Nach den Beispielen des Alterthums und seinen Lehren gebildet, zeigt er uns in seinen Werken die Vorschriften und zugleich die Anwendung derselben.

Den Beweis davon finden wir in einem seiner elegantesten Paläste und in der Erwähnung, die er uns von demselben hinterlassen. Es ist dieß derjenige, den er zu Vicenza für einen Herrn dieser Stadt, Namens Giaseppe de Porti erbaut. Er begann seinen Plan auf die symetrischste Weise auf einem Platze auszuführen, der an zwei Straßen stieß und demnach Gelegenheit bot, die nämliche innere Eintheilung und den nämlichen äußeren Aufriß auf beiden Seiten zu wiederholen. Es sind gleichsam zwei vollkommen ähnliche, durch einen gemeinschaftlichen Hof vereinigte Häuser. „Das Vordere, sagt Palladio selbst, ist zum Gebrauche des Eigenthümers, das Hintere wird, nach der Sitte der Griechen, welche ebenfalls zwei unterschiedene Wohnungen hatten, für die Fremden seyn.“ Dieser doppelte Palast besteht aus einem Erdgeschosse in Arkaden und nur wenig vorstehenden Bossagen, die den Untersatz einer Ordnung jonischer Säulen bilden, welche die sieben Fenster der Façade trennen. Ueber denselben erhebt sich eine Attika, durchbrochen von kleinen viereckigen Fenstern, deren Pfeiler mit senkrecht über den Säulen befindlichen Statuen geziert sind. Ueber den Fenstereinfassungen der ersten Etage sind abwechselnd spitzwinkelige und runde Giebel angebracht. Der Hof ist mit einer, von Säulen mit zusammengesetzten korinthischen Kapitälen gebildeten Gallerie umgeben. Die Säulen sind von der Balustrade einer obern Gallerie durchschnitten, welche bis zu den Fenstern der ersten Etage reicht.

Fast in keiner Einzigen seiner vielen Compositionen hat Palladio sich je wiederholt. Ohne jemals den richtigen Mit-

telweg zu überschreiten, bedient er sich mit voller Freiheit aller Mittel und aller Combinationen, welche die Bestandtheile der Architektur nur darzubieten vermögen. Es gibt fast Keine dieser Combinationen, die bei ihm nicht musterhafte Beispiele findet. Hier stellt er zwei Säulenordnungen, Eine über die Andere, entweder aus Haupt- oder blos aus vorstehenden Säulen auf, wie in dem Palaste von Tiene. Dort wendet er Pilaster an, welche die untere und obere Etage durchreichen, wie in dem Palaste Valmanara. Bald erhebt er die Säulen seiner Vordertheile auf sehr hohen Fußgestellen, die selbst sehr hohe Sockel haben. Bald kuppelt er die Säulen, indem er ihnen einen gemeinschaftlichen Untersatz gibt, und bald verfährt er entgegengesetzt. Anderswo, z. B. in der Loge des Gartens von Valmanara sieht man auf einem Untersatze in ganz schlichten Arkaden sich ein Peristyl mit einem Giebel erheben, das aus vorspringenden dorischen Säulen gebildet ist, deren mittlere Säulenweite breiter als die Uebrigen. Man erwähnt diese wenigen Verschiedenheiten, deren man eine unendliche Menge aufzählen könnte, nur um zu zeigen, in welchem Geiste Palladio die Kunst der Alten auf die Erbauung der Wohnhäuser der Neueren anzuwenden wußte, indem er sich der Freiheit bedient, die sie sich höchst wahrscheinlich selbst erlaubt, wovon aber kein Beispiel mehr vorhanden, weil ihre ganze Architektur (diejenige, die wir die Bürgerliche nennen) längst verschwunden ist. Blos in ihren Tempeln und ihren großen Denkmälern können wir noch ihre Grundsätze und ihre Regeln erkennen. Aber ist es wohl wahrscheinlich, daß diese Regeln, statt sich nach den unzählbaren Erfordernissen, Schicklichkeiten und Bedürfnissen der Privatgebäude zu bequemen, alle diese Verhältnisse einer unbeugsamen Regelmäßigkeit unterworfen?

Palladio schien sich vorgenommen zu haben, zu beweisen, daß Alles, was in dem Systeme, den Verhältnissen und Formen der alterthümlichen Architektur wahrhaft begründet sei, mit

den relativen Modifikationen, welche die Alten selbst in ihren Werken eintreten ließen, für alle Zeiten und für alle Länder passen könne. Man muß indessen seine Weise, die Alten nachzuahmen, wohl verstehen: er schien nicht machen zu wollen, was, streng genommen, die Alten wirklich gemacht, sondern was sie gemacht hätten, wenn sie für andere Gewohnheiten und Bedürfnisse zu arbeiten gehabt, oder was Sie, wenn sie auf die Welt zurückkehrten, in diesem Falle machen würden. Daher seine freie, leichte und sinnreiche Anwendung der Massen, Plane, Linien, Details und Verzierungen der Alten auf alle Arten von Gebäuden.

Man kann unmöglich die zahlreiche Reihenfolge herrlicher Landhäuser durchwandern, womit er Vicenza und die Venetianischen Staaten vergrößert, ohne sich in das alte Griechenland oder auf das an dieser Art von Gebäuden so reiche Gebiet des alten Roms und der angränzenden Länder versetzt zu glauben.

Hier gab Palladio seiner Einbildungskraft einen besondern Schwung. Da er über freie, oder weniger beschränkte Bauplätze, als gewöhnlich in den Städten, zu verfügen hatte, umfaßten seine Plane mit einer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit alle Arten von Combinationen, von Neben- und Seitengebäuden, die dem Hauptgebäude der Wohnung gleichsam zum Rahmen dienen.

Da wir hier, ohne diesen Artikel zu weit auszudehnen, uns weder auf die Aufzählung, noch weniger aber auf eine umständliche Beschreibung aller dieser Erfindungen einlassen können, so verweisen wir unsere Leser auf die schon erwähnte Abhandlung über die Architektur von Palladio selbst. Dort zählt und beschreibt der Verfasser in Worten und Zeichnungen jene Menge der von ihm erbauten Landhäuser, wovon jedes Einzelne als eine höchst gelungene Schöpfung einer fruchtbaren Phantasie betrachtet werden kann.

Hier sieht man das Hauptgebäude des Hauses sich im Hintergrunde eines geräumigen, rings mit Säulengängen umschlos-

senen Hofes erheben; dort zahlreiche Nebengebäude, die auf eine geschickte Weise unter sich verbunden, sich an den Palast anschließen, der sie beherrscht. Anderswo besteht das Wohnhaus aus vier, durch eine Kuppel in der Mitte mit einander verbundenen Gebäuden, wovon jedes mit einem Säulengange geziert ist. Gewöhnlich führen große Säulenlauben zu dem Hauptgebäude, und diese Nebentheile sind in ihren Planen, von einem Projekte zum Andern, eben so verschieden, als es die Gebäude in ihren Aufrissen sind; und immer bietet der Anblick jeder dieser Compositionen ein sinnreiches Motiv dar, welches einen malerischen Effekt hervorbringt.

Wir fügen hinzu, daß bei allen diesen Erfindungen ein verständiger Geschmack, eine reine Ausführung und eine treffliche Wahl der Formen und Verzierungen mit einer Mischung angenehm combinirter Materialien herrschen, ohne daß irgendwo sich die mindeste Bizarrerie zeigt. Nirgends sieht man gebrochene oder verstümmelte Giebel, nirgends unnütze Vorsprünge noch geschweifte Formen, abgeschnittene Details oder überflüssige Verzierungen; immer nur gerade Linien oder regelmäßige Curven; keine vermischte Linien in den Planen, keine wellenförmigen Aufrisse, noch unterbrochene oder verkröpfte Hauptgesimse.

Der Erfindungen Palladio's in dieser Art, und der Unternehmungen, die seinem Genie dargeboten wurden, oder zu welchen dasselbe Veranlassung gab, waren endlich eine solche Menge, daß seitdem in allen Ländern wenig große Gebäude aufgeführt wurden, die ihm nicht irgend einen Tribut der Nachahmung zollten. Die allgemein verbreitete Meinung bestätigt es: das ist Palladio, sagt man, wenn man bei Palästen in der Stadt oder auf dem Lande hinsichtlich des Styls oder der Composition das Werk eines neuern Architekten loben will.

Der Name Palladio's, schon weit und breit in ganz Italien bekannt, mußte um so mehr noch in Venedig erschallen, wo er nahe bei dieser Hauptstadt, an den Ufern der Brenta, den

schönen Palast Foscari erbaut, der wegen der Einfachheit seiner Masse, wegen seines schönen Verhältnisses und wegen des Adels und der Eleganz seines Peristyls von jonischen Säulen so merkwürdig war. Sansovino, achtzig Jahre alt, befand sich am Ziele seiner langen Laufbahn. Er war Einer der Ersten, die Palladio zu seinem Nachfolger proklamirten, und übergab ihm den Zepter seiner Kunst.

Das erste Werk dieses Letzten zu Venedig war das Kloster von St. Johann von Lateran. Mit allen Ideen des Alterthums genährt beschloß Palladio, durch seine Composition den von Vitruv beschriebenen Plan eines römischen Wohnhauses, zu realisiren. Nach diesem Programme erbaute er am Eingange ein schönes korinthisches Atrium, welches in einen, mit Säulengängen umgebenen Hof führte, der an allen Endpunkten an die Wohngebäude, die Kirche und die nöthigen Dienstsäle stieß. Schon waren viele dieser Construktionen vollendet, als eine Feuersbrunst den größten Theil derselben vernichtete, so daß von dem Ganzen nur die eine Seite des großen Hofes, Einer der Säle und die Wendeltreppe übrig blieben.

Zu der nämlichen Zeit erbaute man nach seinen Zeichnungen das schöne Refektorium von Sankt Georg Major. Die Geistlichen, von dem reinen und anmuthigen Styl Palladios gleichsam bezaubert, beschlossen, ihre alte Kirche abzubrechen und beauftragten ihn, eine Neue aufzuführen. Sie ist Eines seiner schönsten Werke; und er bewies hier eben so viel Geschmack als richtige Beurtheilungskraft in der Art, die Grundsätze, Formen und Verhältnisse der alterthümlichen Architektur den neuen Ideen, Gewohnheiten und Bedürfnissen der christlichen Kirchen anzupassen, welche in Allem von den heidnischen Tempeln so verschieden sind.

Hier beurkundet sich vollkommen jener Geist, in welchem, wie wir bereits erwähnt, Palladio die Alten nachgeahmt,

indem er verfuhr, nicht als wenn er zu ihrer Zeit lebte, sondern wie sie selbst verfahren würden, wenn sie in der Seinigen wiederauflebten. Das Hauptsystem der Alten, so wie wir es in ihren Denkmälern kennen lernen, und wie es uns ihre ganze Architektur zeigt, bestand darin, daß sie zum Regulator der typischen Form einer jeden Gattung von Gebäuden eine Grundursache annahmen, die aus der Natur der Dinge, das heißt, aus den durch das Bedürfniß befohlenen Gebräuchen abgeleitet war. Von diesen ersten Elementen ausgehend, die ihnen bei den wesentlichen Theilen ihrer Architektur zum Leitfaden dienten, richteten sie sich, immer in Folge des nämlichen Prinzips, hinsichtlich des, einem jeden Gebäude zu gebenden Charakters, nach der ursprünglichen Form, welche das Bedürfniß und die daraus entspringenden Erfordernisse zunächst dafür vorschrieben.

So machte es auch Palladio. Er fand, daß zwischen der Form der heidnischen Tempel und der, der christlichen Kirchen nicht mehr Aehnlichkeit herrsche, als zwischen den Ceremonien und den äußeren Gebräuchen der beiden Religionen. Statt demnach den angenommenen Gebräuchen und geheiligten Meinungen, so wie dem durch andere Institutionen vorgeschriebenen Systeme der Construktion und des Aufrisses Gewalt anzuthun, suchte er sich vielmehr nach dem ersten Typus der Denkmäler des Christenthums, nämlich nach dem der Basilika, dem einzigen Gebäude zu richten, welches gleich vom Anfange an geeignet war, die zahlreiche Versammlung aufzunehmen, welche der christliche Kultus in seinem weiten und geräumigen Innern vereinigte. Da es bei den Kirchen, wie ehemals bei den Basiliken gebräuchlich war, dem mittlern Schiffe eine größere Höhe als den Seitenschiffen zu geben, wollte er, daß statt jener willkührlichen Vorderseiten, die mit dem Gebäude selbst durchaus in keinem entsprechenden Verhältniß standen, die Ordnung des Innern

sich in dem Portale gleichsam beschrieben und augenscheinlich dargestellt finde.

Um die Uebereinstimmung des Verhältnisses und der Anordnung zwischen dem Innern und Aeußern, zwischen dem Körper und dem Haupte zu bewirken, wollte er, daß das Portal, indem es die inneren Linien der Construktion wiederholte, aus einer großen, auf Piedestalen erhöhten Säulenordnung, mit einem dem Dache des großen Schiffes angepaßten Giebel bestehen sollte. Indem er ferner annahm, daß die Masse der Nebenseiten einen gemeinschaftlichen Giebel hätten erhalten können, wenn er nicht durch den Aufriß des Schiffs durchschnitten worden, behielt er auf jeder Seite nur den Seitengiebel mit einem Theile des Gebälkes bei, welches eine Ordnung von Pilastern trägt, die um die Hälfte kleiner, als die Säulen in der Mitte sind. So findet sich von außen die Anordnung der ganzen Construktion des Gebäudes ausgesprochen. Diese Partie, gegen welche zwar eine strenge Kritik manche Einwendungen erheben könnte, scheint indessen immer verständiger, als die der Portale, welche dem System des Aufrisses von Kirchen mit Nebenseiten, welche niedriger als die Schiffe sind, durchaus fremd, blos als etwas Ueberflüssiges erscheinen, das nicht zum Werke gehört.

Das Innere der Kirche von St. Georg Major bildet ein lateinisches Kreuz, dessen vier Arme durch eine Kuppel vereinigt sind. Man findet hier allenthalben einen verständigen Charakter, eine treffliche Ausführung, einen Styl einfacher, edler und wohl angeordneter Details. Der Chor, welcher dem ursprünglichen Plane hinzugefügt zu seyn scheint, bietet in der Anordnung der Fenster eine so genaue Nachahmung des Alterthums dar, daß man in derselben die Anordnung der Nischen des Dianen-Tempels zu Nimes zu erkennen glaubt, welchen Palladio besucht und mit den übrigen Alterthümern dieser Stadt abgezeichnet und ausgemessen.

2*

Das nämliche Façadensystem befolgte er bei dem Portale, welches er an der Kirche di San Francesco della Vigna, einem Werke Sansovino's, ausgeführt, der ihr ein anderes Portal bestimmt hatte. Aber das von Palladio erhielt den Vorzug. Es besteht ebenfalls in einer großen korinthischen Säulenordnung, die an dem Aufrisse des Schiffes angebracht, dessen Giebel mit dem des Daches gleich lauft. Diese Säulenordnung durchschneidet selbst das Gebälke einer Ordnung kleinerer Säulen an den Seitenschiffen, welche durch einen Theil eines Seitengiebels angezeigt sind.

Der Senat beauftragte Palladio mit dem Bau der Kirche des Erlösers, eines Denkmals, welches zur Danksagung für das Aufhören der Pest gelobt worden, die im Jahre 1576 in den Venetianischen Staaten die größten Verwüstungen angerichtet. Man muß hier die Einfachheit seines Plans, den Adel seiner korinthischen Säulenordnung und die glückliche Anordnung der Seitenkapellen bewundern, welche den ganzen Raum der Seitenschiffe bis auf einen kleinen Durchgang einnehmen, welcher von Einer zur Andern angebracht ist. Palladio blieb auch hier der Verzierung treu, die er für die Aufrisse der Kirchen adoptirt. Immer halbe Giebel für die Seitenschiffe, immer eine große Säulenordnung mit Giebel an der Vorderseite des Schiffes. Hier indessen steigt der Giebel nicht bis zum Dache, sondern es befindet sich über demselben eine Attika, welche bis zum Gipfel des Dachs der Kirche emporsteigt.

Man schreibt Palladio die Erbauung einiger anderer Kirchen von minderem Belange zu, die aber, so ferne sie wirklich sein Werk waren, wenig zur Vergrößerung seines Ruhmes beizutragen vermögen.

Diese großen Unternehmungen verhinderten den berühmten Vicentiner Architekten nicht, für seine Vaterstadt zu arbeiten, wo man sich's zur Pflicht machte, sein Genie für

alle Werke von einiger Wichtigkeit in Anspruch zu nehmen. So verlangte man von ihm, im Jahre 1561, die Zeichnungen zu einem Theater, welches man in dem großen Sale des Stadthauses errichten wollte, um das Trauerspiel Oedipus aufzuführen. Eine ähnliche Gelegenheit gab ihm wiederholten Anlaß, gleichsam zu einem Präludium zu dem letzten und großen Werke in dieser Art, wovon wir weiter unten sprechen werden. Zu Venedig nämlich hatte er ein anderes Theater aufzuführen, welches Federigo Zuccaro decorirte. Es wurde lange als ein Muster des guten Geschmacks aufbehalten, bis eine Feuersbrunst die meisten Gebäude des Klosters verzehrte, in welchen es errichtet war.

Palladio hatte häufig Gelegenheit, den Reichthum seiner Einbildungskraft bei öffentlichen Festen zu entfalten, zu welchen verschiedene Ereignisse seiner Zeit Veranlassung gaben. Man sah ihn bei solchen Gelegenheiten Triumpfbogen und Säulen, Obelisken, Fontainen, Gruppen von Figuren, Colosse aller Art, überhaupt alle Herrlichkeiten der alterthümlichen Architektur in vorübergehenden Denkmalen darstellen. Die Durchreise Heinrichs III. durch Venedig, als er Pologna verließ, um den französischen Thron zu besteigen, veranlaßte öffentliche Feste, deren Verherrlichung dem Talente Palladio's übertragen wurde. Die Darstellung des Triumpfeinzuges des Monarchen hat sich in einem Gemälde von Andrea Vicentino erhalten und wurde von Marsilio della Croce beschrieben.

Ein unglückliches Ereigniß bot im Jahre 1567 Palladio Gelegenheit, seine Geschicklichkeit in einem ganz andern Zweige der Baukunst an den Tag zu legen. Die aus ihren Ufern getretene Brenta hatte die Brücke von Bassano zerstört. Palladio entwarf die Zeichnung zu einer Neuen, die von Stein aufgeführt werden sollte, und von welcher sich im IV. Kapitel des dritten Buches seiner Abhandlung über die Architektur eine Abbildung befindet. Die großen Kosten erschreckten die Ein-

wohner; man beschränkte sich darauf, eine hölzerne Brücke von ihm zu verlangen, die er auch im Jahre 1570 ausführte. Sie ist im IX. Kapitel des obigen Buches ebenfalls abgebildet, hat 180 Fuß in der Länge und ist von einer sehr merkwürdigen Einfachheit. Sie ist mit einer offenen Gallerie bedeckt, die auf Säulen ruht, welche dem Auge einen sehr angenehmen Anblick gewähren.

Palladio war in der Architektur der Alten eben so geschickt, als in ihrer Construktion und ihrem mechanischen Verfahren in Zimmerarbeiten. Da er in Cäsars Commentarien die Beschreibung der hölzernen Brücke gelesen, welche dieser große Feldherr über die Rhone schlagen ließ, versuchte er, die geschicktesten Combinationen derselben in Zeichnung auszuführen und theilt uns die interessanten Details darüber in obigem Buche mit. In diesem bewundert man auch das Projekt einer Prachtbrücke, für eine große Hauptstadt berechnet. Palladio hatte bei dieser Composition Venedig im Auge und seine Brücke sollte nach seiner Idee die Rialtobrücke werden, die man seit langer Zeit über den großen Kanal von Steinen aufzuführen beschlossen. Schon Michel Angelo und Fra Giocondo hatten Zeichnungen für dieses Projekt entworfen, dessen Ausführung immer auf andere Zeiten verschoben worden. In der Folge traten neue Concurrenten auf, unter welchen sich Sansovino, Scamozzi, Vignola, Palladio und Antonio Delponte befanden. Das Modell des Letztern erhielt den Vorzug: ein Beweis, daß die Concurrenz in der Praxis nicht immer den Erfolg hat, den man sich in der Idee davon verspricht.

Mit der Geschichte der großen Künstler und ihrer Werke verhält es sich nicht wie mit der Geschichte anderer großen Männer und ihrer Thaten. Je reicher an Letzteren das Leben eines Helden ist, desto mehr muß der Geschichtschreiber die Erzählungen und Entwickelungen in Bezug auf seine Materie vervielfältigen. Je größere Ausdehnung er ihr gibt, desto

mehr erhöht er das Interesse des Gegenstandes und die Neugierde des Lesers. Die große Menge Werke eines Künstlers, besonders wenn von der Architektur die Rede, ist weit entfernt, die nämliche Wirkung hervorzubringen. Wie viele Mannigfaltigkeit auch der Architekt in seine zahlreichen Schöpfungen gebracht: die methodische Aufzählung derselben und ihre technische Beschreibung, stets unzureichend ohne Zeichnung, die allein zu den Augen spricht, sind eher geeignet, die Leser zu ermüden, als zu unterrichten. Deswegen haben wir, statt die Geschichte des Fruchtbarsten aller Architekten in dem Verhältnisse der Menge seiner Werke auszudehnen, für nützlicher erachtet, unsere Leser auf die Sammlung der in Kupfer gestochenen fast unzählbaren Menge von Gebäuden, die er auf dem Gebiete von Venedig und den benachbarten Städten aufgeführt, zu verweisen und uns nur an Einige der Merkwürdigsten zu halten, die zugleich am geeignetsten sind, die Natur seines Genie's zu erkennen zu geben.

Indem wir eine kleine Anzahl dieser Werke durchgingen, haben wir sie aus dem Gesichtspunkte zu betrachten gesucht, unter welchem man ihr Verdienst am besten zu würdigen vermag. Unser Hauptzweck war, den Einfluß zu zeigen, welchen Palladio durch die sinnreiche, leichte und anmuthige Weise, mit welcher er die Regeln der alterthümlichen Kunst auf die Bedürfnisse und Forderungen der neueren Gebräuche anzuwenden gewußt, auf den Geschmack von ganz Europa ausgeübt Wir haben zugleich nie unterlassen, unsere Leser auf jene von seinen Werken aufmerksam zu machen, die, in jeder Art, am Meisten zu seinem Ruhme beigetragen. Jetzt bleibt uns nur noch übrig, von demjenigen zu sprechen, das ihn in den letzten Jahren seines Lebens beschäftigt und in welchem er sich als ein würdiger Nacheiferer und, man kann wohl sagen, als der Fortsetzer der griechischen und römischen Architekten gezeigt. Und dieses Werk war das Olympische Theater zu Vicenza.

Die Akademie der Olympier dieser Stadt hatte durch die Nachahmungen, welche in Italien von den dramatischen Werken Athens und Roms unternommen worden, das Theater der Alten wieder in Ansehen gebracht, und Palladio für solche Vorstellungen, wie z. B. der Sophonisbe von Trissino, bereits an mehreren Orten mehr oder weniger vergängliche Theater errichtet. Die Akademie, des ewigen Ortswechsels müde, beschloß nun, in ihrem Lokale ein ständiges und dauerhaftes aufführen zu lassen. Ueberdieß besaß Vicenza gerade den Künstler, welcher in diesem Punkte der Alterthumskunde am besten bewandert, schon dem Daniel Barbaro zu seinem Commentar des Vitruvs die Aufklärungen mitgetheilt, die er sich selbst durch Studium und Praxis erworben.

Palladio wurde demnach mit diesem Unternehmen beauftragt, bei welchem er eben so viel Geschicklichkeit als Kenntniß und Geschmack bewies. Besonders zeigte er hier, wie in allem Uebrigen, wie gut und richtig er die Typen und Formen der alterthümlichen Modelle örtlichen Verhältnissen und gegebenen Umständen anzupassen wußte. Durch den Platz etwas eingeschränkt, entfernte er sich hinsichtlich der Form seines Theaters von den Regeln Vitruvs und gab seinem runden Theile statt einer halbzirkelförmigen, eine elliptische Figur. Ueber den Stufensitzen, deren Stelle unser heutiges Parterre vertritt, erhob er eine schöne korinthische Colonnade, die ein mit Statuen geziertes Gesims trug. Dadurch bildeten sich zwei Gallerien, eine untere und eine obere, denen er jedoch, durch den Raum der Straße gehindert, an welche der Bau stieß, keinen ununterbrochenen Zusammenhang geben konnte. Aber diese nothgedrungene Unregelmäßigkeit schadete weder der Symetrie, noch gewährte sie einen unangenehmen Anblick.

Er ordnete die Bühne nach der alterthümlichen Methode an; das heißt: den Stufensitzen gegenüber erbaute er eine prächtige Vorderseite, gebildet aus zwei übereinander ange-

brachten Säulenordnungen, die mit einer Attika gekrönt waren. Nichts vermag eine richtigere Vorstellung von der Verzierung der Bühnen in den Theatern der Alten zu gewähren, wo bekanntlich die Architektur sich Freiheiten erlaubte, die anderswo allenthalben als neuerungssüchtige, willkührliche Compositionen für wahre Unordnungen und Unregelmäßigkeiten wären gehalten worden. Hier kannte, wie Plinius bestätigt, der Luxus weder Ziel noch Maas. Palladio aber schien in diesem Punkte vernünftige Gränzen beobachtet zu haben. Seine allgemeine Anordnung ist weit verständiger und in seinen Verzierungen herrscht weit mehr Mäßigung. Ehemals verwendete man zur Verschönerung der Theater eine unendliche Menge von Statuen. Palladio scheint zwar dieselben bei dem Seinigen ebenfalls ziemlich verschwendet zu haben; doch muß man gestehen, daß mit Ausnahme jener an der zweiten Säulenordnung, die Uebrigen im Allgemeinen mit eben so viel Geschicklichkeit als Geschmack vertheilt und angebracht sind.

Einige behaupten und Temanza mit ihnen, daß Alles, was man an den Details der Scene tadelnswürdiges finde, dem Scamozzi angehöre, welcher die unterbrochene Arbeit Palladio's vollendet. Gewiß ist wenigstens, daß dieser nicht lange genug gelebt, um sie gänzlich zu beendigen. Nach Anderen aber war es nicht Scamozzi, sondern ein Sohn Palladio's, welcher die Zeichnungen seines Vaters verfolgend, an diese schöne Unternehmung die letzte Hahd anlegte. Eine Inschrift über dem großen Bogen der Scene enthält die Worte:

Olympicorum academia Teatrum hoc a fundamentis erexit.

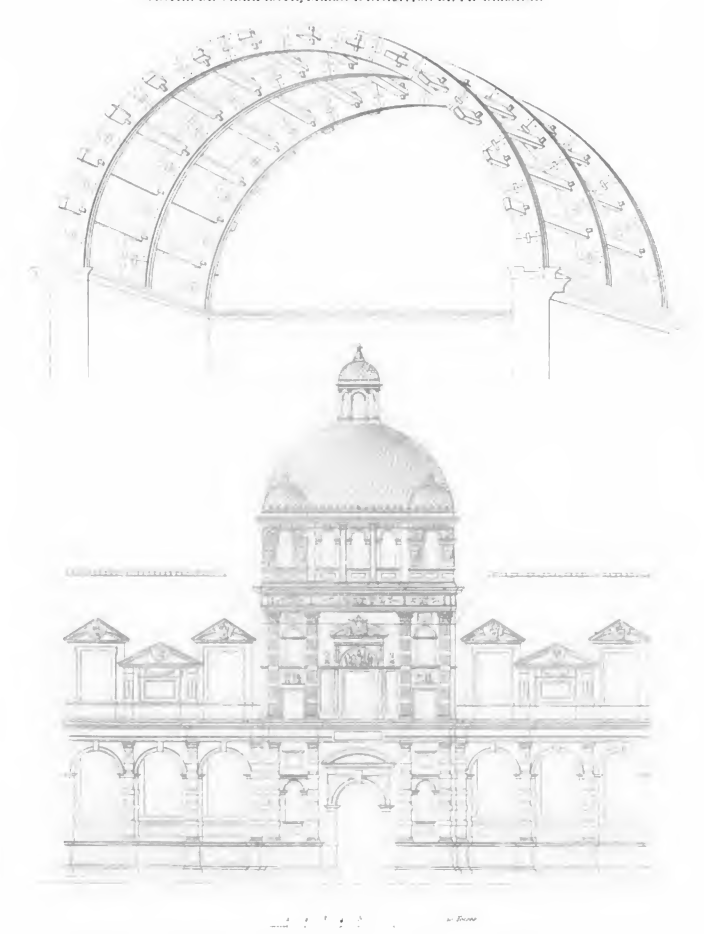
ANNO MDLXXXIII PALLADIO ARCHITECTO.

Die Studien, die Reisen und die Beschwerden seiner Kunst scheinen die Gesundheit Palladio's untergraben und sein Leben abgekürzt zu haben. Er starb zu Vicenza den 19ten August

1580 im zwei und sechszigsten Jahre, also in einem Alter, wo er noch viele angefangene Werke hätte vollenden und noch viele Andere unternehmen können. Er hatte drei Söhne: Leonidas, Horatius und Sylla. Dieser Letztere war sein Nachfolger in der Architektur. Leonidas hatte ihm in einigen seiner literarischen Arbeiten z. B. in seinen Noten zu den Commentarien Cäsars geholfen.

Palladio vereinigte mit der Kenntniß der Architektur eine seltene Gelehrsamkeit. Seine Abhandlung über die Architektur zeugt sowohl von seinem Talente als Künstler, als von seinen Kenntnissen als Gelehrter und Alterthumsforscher. Dieses Werk fand so viel Beifall, daß es in einem Zeitraum von zwei und siebenzig Jahren in Venedig drei Auflagen erlebte und seitdem in alle Sprachen übersetzt wurde.

CINTRE DE CHARPENTE, SELON L'INVENTION DE PH. DELORME.



ORDONNANCE INFÉRIEURE DU PAVILLON DU MILIEU, AUX TUILERIES.

Philibert Delorme,

geboren zu Lyon, gestorben im Jahre 1577 oder 1578.

Man kann diesen Architekten für Einen der Ersten betrachten, welche den Geschmack der guten Architektur in Frankreich eingeführt. Obgleich vielleicht einige französische Architekten seiner Zeit ihm vorausgegangen oder ihn in manchem Betracht übertroffen haben mögen, so hat er doch in manch-anderer, sowohl praktischer als theoretischer Hinsicht, die Meisten seiner Nebenbuhler hinter sich zurückgelassen. Wenn ihm auch, nach den wenigen Vergleichungspunkten zu urtheilen, die uns noch übrig geblieben, weder die Reinheit klassischer Details von Jean Bullant, noch der Reichthum der Erfindung und Ausführung Pierre Lescot's eigen, hat er dennoch in einigen Theilen der Architektur, die man unter dem Worte Construktion begreift, sich einen dauerhaften Namen und einen Ruhm erworben, der alle seine Denkmäler überlebt.

Delorme hatte den Vortheil sich sehr frühzeitig nach den großen Mustern der Baukunst bilden zu können. In einem Alter von vierzehn Jahren war er schon in Italien, wo er in Marcello Cervini, nachmaligem Papst Marcellus II., einen aufgeklärten Protektor und Führer fand, welcher Zeuge von dem Eifer und den Fortschritten dieses jungen Künstlers, ihn in seinen Palast aufnahm und sich ein Vergnügen daraus machte, zu seinem Unterrichte beizutragen. Er war es, der ihn bewog, bei der Ausmessung der alterthümlichen Ge-

bäude, sich statt des französischen Fußes des alten römischen zu bedienen, wovon er ihm die richtige Länge und Eintheilung nach einem antiken Marmorsteine gab, auf welchem dieselben eingegraben waren.

Bereichert mit den Nachlässen des Alterthums kehrte Delorme im Jahre 1536 nach seiner Vaterstadt Lyon zurück.

Sein Probestück war das Portal von Saint-Dizier, welches eine große, mit Säulen oder Pilastern dorischer Ordnung und mit Nischen zwischen den Säulenweiten gezierte Vertiefung darstellt. Die Ausführung dieses Werkes wurde durch die Reise unterbrochen, welche er auf Veranlassung des Kardinals du Belley nach Paris unternahm. Sie konnte in der Folge nicht fortgesetzt werden, und das Denkmal blieb bis auf den heutigen Tag unvollendet. Es wird es auch ferner bleiben, so lange man sich nicht entschließen wird, den Glockenthurm abzubrechen, der sich über eine der Seitenpforten erhebt und sich oben in eine sehr hohe steinerne Spitze endigt.

Man bewundert auch von diesem Künstler in der Straße de la Juiverie zu Lyon die Construktion von zwei freitragenden steinernen Erkern von sehr geschicktem Steinschnitt und einer, für jene Zeit, kühnen Ausführung. Ihr Vorsprung ist hinsichtlich des Platzes, den sie einnehmen, sehr bedeutend und beträgt ungefähr drei Viertheile ihrer Peripherie. Sie befinden sich an den beiden entgegengesetzten Ecken des Gebäudes. Jeder dieser beiden Erker trägt ein vorspringendes Kabinett auf einer aus Arkaden und, mit jonischen Säulen gezierten, Pfeilern gebildeten Gallerie, welche beide Kabinette mit einander verbindet, die ebenfalls mit Säulen von der nämlichen Ordnung geziert sind.

Nachdem der Kardinal du Belley Delorme nach Paris gezogen, führte er ihn am Hofe Heinrichs II. und seiner Söhne ein. Die hauptsächlichsten Arbeiten, mit denen er

damals beauftragt wurde, sind nicht mehr vorhanden. Man muß sich daher begnügen, als Solche den großen, hufeisenförmigen Hof zu Fontainebleau, die Schlösser von Anet und Meudon, die Restaurationen der königlichen Häuser von Villers-Cotterets, de la Muette, von Saint-Germain-en-Laye anzuführen. Da er zu Villers-Cotterets nicht sogleich und ohne große Kosten Säulen aus einem einzigen Blocke haben konnte und sie demnach aus mehreren Stücken zusammensetzen mußte, verfiel er darauf, die Fugen durch verzierte horizontale Bänder zu verbergen. Dieß war vermuthlich der erste Versuch zu jenen zusammengesetzten und gleich verzierten Marmorsäulen, deren er sich nachher bei dem Palaste der Tuilerien bediente, wovon wir weiter unten sprechen werden.

Eines der ausgezeichnetesten Werke Philibert Delorme's war das Grabmal der Valois bei der Kirche von Saint-Denis. Dieses Denkmal, welches im Jahre 1719 wegen des Gefahr drohenden Zustandes seiner Construktion abgebrochen werden mußte, ist fast nur noch durch die Zeichnungen davon bekannt, welche Marot in Kupfer gestochen. Es bildete ein zirkelförmiges, außen mit einer dorischen und einer jonischen Säulenordnung geziertes Gebäude, und zählte in jeder Etage vier und zwanzig Säulen. Das Ganze endigte sich mit einer zurücktretenden, oben mit einer Laterne gekrönten Kuppel. Im Innern war die Architektur noch viel reicher. Von den beiden Säulenordnungen war die Eine eine korinthische, die Andere eine zusammengesetzte und ihre Anordnung wiederholte mit vieler Einheit und Regelmäßigkeit die des Aeußern.

Dem Philibert Delorme und Primaticio verdankt man das berühmte Grabmal Franz I. in der Kirche von Saint-Denis. Die Architektur spielt hier, wie man weiß, die Hauptrolle. Es stellt, wiewohl in einem kleinen Maaße, die Idee und die Form eines Portikus oder Bogens mit drei Oeffnungen dar. Die Mittlere, welche breiter ist als die beiden

Uebrigen, enthält ein Mauerwerk, dessen Höhe dem ziemlich hohen Untersatze entspricht, auf welchem sich die Wandsäulen erheben, die das Gesims und die Krone des Ganzen tragen. Auf dieser Mauer, die man durch den mittlern Bogen wahrnimmt, befinden sich die Särge Franz I. und der Königin, seiner Gemahlin, deren Leichname man auf denselben in liegender Stellung sieht. Obgleich gewöhnlich die Bildhauerei dieses Mausoleums, besonders in den Basreliefs des Untersatzes, die Aufmerksamkeit besonders auf sich zieht, zeigen indessen die Architektur, ihre Säulenordnungen und ihre Profile, ungeachtet einiger überflüssigen Vorsprünge, die wir in den Zeichnungen Marots bemerken, eine nach guten Modellen gebildete Kunst und eine Anordnung von sehr gutem Geschmacke.

Indessen dachte die Königin Katharina von Medicis auf die Erbauung eines Palastes, der an Größe alle bisher in Frankreich aufgeführten Gebäude übertreffen sollte. Ein Platz in der Vorstadt Saint-Honoré, auf der Seite des Louvres, wo eine Ziegelhütte stand, schien ihr zur Ausführung ihres Projekts vorzüglich geeignet; und sie trug Delorme auf, hier alle Reichthümer seiner Kunst zu entfalten. Einige behaupten, daß Jean Bullant die Leitung dieser großen Unternehmung mit ihm getheilt. Wenn dem wirklich so war, so scheint dieß indessen nicht sowohl in der allgemeinen Gesammtanordnung, als vielmehr nur in einigen Details der Verzierungen und der Ausführung Statt gefunden zu haben. Die in dem Palaste der Tuilerien vorgenommenen Veränderungen haben alle Spuren eines Antheils vernichtet, der ihm an diesen gemeinschaftlichen Arbeiten zukommen könnte, da hingegen das Werk und das Genie Delorme's allen Revolutionen getrotzt, welche das Denkmal erlebt.

Dieser Palast sollte, nach den uns von Ducerceau mitgetheilten Zeichnungen, einen weit größern Umfang erhalten, als

die Linie von Gebäuden uns darstellt, auf die er sich gegenwärtig eingeschränkt findet. Katharina von Medicis vollendete nur den großen Pavillon in der Mitte, die auf beiden Seiten daranstoßenden zwei Gebäude, welche gegenwärtig Gallerien bilden und die auf derselben Linie am Ende jeder dieser Gallerien aufgeführten beiden Pavillons. Dieser Unternehmung überdrüßig, richtete die Königin ihre Blicke und ihre Fonds auf die Erbauung eines andern Palastes, womit sie Jean Bullant beauftragte. Er war zunächst unter dem Namen des Hotels der Königin, später unter dem des Hotels Soisson bekannt und ist längst verschwunden.

Der Palast der Tuilerien wurde in der Folge von Heinrich IV. fortgesetzt; dann von Ludwig XIII. auf der nämlichen Linie nach den Zeichnungen Ducerceau's durch zwei Anbäue und zwei, mit einer zusammengesetzten Säulenordnung gezierte Pavillons, welche auf beiden Seiten das Ende dieser großen Façade bilden, vermehrt, und endlich von Ludwig XIV. nach den Zeichnungen Leveau's und Dorbay's noch einmal durchaus überarbeitet und zum Theil anders angeordnet.

Bei dieser letzten Restauration verschwanden viele Theile der Architektur Delorme's. Der große mittlere Pavillon behielt von derselben nur die untere Ordnung jonischer Säulen mit verzierten horizontalen Bändern bei, welche auf der Seite des Hofes von Marmor und auf der Seite des Gartens von Stein waren. An der Stelle des jetzigen Vestibüls befand sich eine sehr schöne zirkelrunde Wendeltreppe ohne Spindel, welche sich frei trug. Es war ein Meisterstück von Steinschnitt; aber diese Construktion benahm unter dem Vestibül die Aussicht in den Garten und wurde 1664 abgebrochen.

Die beiden Gallerien in Arkaden zu beiden Seiten des Pavillons blieben so, wie Delorme sie aufgeführt. Aber vielleicht der schätzbarste Theil seiner Composition, welcher zugleich bei der Restauration Leveau's die wenigste Veränderung erlitt,

sind die zu beiden Seiten befindlichen Massen oder Pavillons, welche mit zwei übereinander angebrachten Säulenordnungen: einer jonischen und einer korinthischen, geziert sind. Es wurde hier keine Veränderung als blos in ihrer Attika vorgenommen, welche etwas weiter heruntergerückt und auf eine verständigere und regelmäßigere Composition zurückgeführt wurde. Man hat an diesen beiden Gebäuden stets die jonische Säulenordnung der untern Etage, ihre Verhältnisse, die kunstreiche Bearbeitung der Säulenstämme und ihr Gesims bewundert. Vielleicht muß man dem Geschmack der Zeit oder dem des Architekten jenen Ueberfluß von Verzierungen und Schnitzeleien zuschreiben, die an den Säulenstämmen, welche durch eine mindere Ueberladung mit denselben weit mehr gewonnen als verloren haben würden, eher ziselirt als von Bildhauerarbeit zu seyn scheinen.

Wenn man das wahre Verdienst Delorme's nach seiner Architektur der Tuilerien beurtheilen will, muß man, um gerecht zu seyn, auch alle die Rücksichten in die Wagschale legen, welche Zeit und Ort verdienen, von welchen es dem Architekten sehr schwer wird, sich gänzlich frei zu machen.

Was die allgemeine Anlage des Palastes der Tuilerien betrifft, welche weniger ein Gesammtganzes als eine Verbindung unterschiedener Gebäüde darstellt, muß man auf den, vor Delorme herrschenden, Zustand der Dinge in Frankreich zurückgehen. Der damalige Geschmack war, die Paläste in Pavillons, Thürme und Flügel zu vertheilen, welche auf den Endpunkten durch große Massen geschlossen waren, die unter Dächern von ungeheuerer Höhe gedrückt erschienen. Damals mußte die Architektur der Paläste in Frankreich natürlich ihre Modelle von der Construktion der festen Schlösser nehmen. Solche Unterabtheilungen von Massen aber waren mit der Einheit der Anlage und Anordnung, worin eine der Hauptschönheiten der Architektur besteht, unvereinbar. Daher in allen

damaligen Gebäuden eine Menge von einzelnen Theilen, welche das Ansehen und den Eindruck der größten Bauwerke vermindern. Um wie viel inposanter wäre in der That nicht der Anblick der Façade der Tuilerien gewesen, wenn ein einziges Motiv der Architektur die Gesammtlänge aller einzelnen Gebäude von 168 Klaftern, mit einiger Mannigfaltigkeit in eine gleichförmige Linie gebracht?

Die Restauratoren dieses Palastes haben in der That die Massen so viel wie möglich unter der Horizontallinie eines mehr oder minder gemeinschaftlichen Hauptgebälks mit einander zu vereinigen gesucht. Sie suchten auch die Thür- und Fensteröffnungen einer gleichförmigen Anordnung und Eintheilung zu unterwerfen. Aber welche Ungleichheiten und Mißstände in dieser Ueberarbeitung!

Was den Geschmack der von Delorme bei dieser Architektur angebrachten Verzierungen betrifft, wäre man beinahe versucht, auf ihn die Worte des Apelles an den Maler anzuwenden, welcher seine Helena eher bereichert als verschönert, indem er sie mit Armbändern und Stickereien überlud. Man kann sich schwerlich etwas Reicheres denken, als seine Säulen mit Gurten von Marmor, die abwechselnd nicht nur auf den Banden jedes Satzes, sondern auch in den Zwischenräumen, die sie trennen, gleichsam ziselirt und mit Verzierungen beladen sind. Aber vermag all dieser Luxus, welcher die Säulen nur zu zerstückeln und ihnen das Verdienst der Einheit, eine der vorzüglichsten Eigenschaften ihres Charakters, zu rauben trachtet, die einfache Schönheit einer reinen Bearbeitung derselben in einem guten und richtigen Verhältnisse aufzuwiegen?

Die kleine jonische Säulenordnung an dem schon erwähnten Gebäude ist eine der glücklichsten Schöpfungen Delorme's, und es fehlte ihr nichts, als ein leichteres oder reiner ausgeführtes Capitäl, um den Vergleich mit den klassischen Werken des Alterthums aushalten zu können.

Auch nahm Chambrai keinen Anstand, Delorme den großen neueren Meistern beizugesellen, deren Architektur er miteinander verglichen. Die Ehre, die ihm dieser verständige Kunstrichter erwies, findet sich indessen durch das strenge Urtheil, welches er über ihn fällt, ziemlich kompensirt. Er unterzog Delorme hinsichtlich seiner Abhandlung über die Architektur und der Profile, die er seinen Säulenordnungen gab, einer furchtbaren Vergleichung sowohl mit dem Alterthume als mit den großen neueren Meistern Italiens, welche nicht zu seinem Vortheile ausfiel. Wenn man seine Art der Profile oder Verhältnisse jeder Säulenordnung betrachtet, so findet man in der That weder Korrektheit noch Anmuth in derselben, sondern vielmehr eine Schwerfälligkeit der Manier ohne alle Eleganz. Man muß wirklich mit Chambrai eingestehen, daß Delorme „zu Rom die schönsten Sachen mit Augen angesehen, die noch zu sehr für den gothischen Styl eingenommen. Das Talent dieses Architekten,“ fährt er fort, „bestand hauptsächlich in der Leitung eines Gebäudes, und er verstand sich in der That weit besser auf die Kenntniß und die Zurichtung der Steine, als auf die Composition der Säulenordnungen; auch hat er weit besser und ausführlicher geschrieben.“

Philibert Delorme ist nämlich Verfasser von zwei für angehende Architekten sehr nützlichen und empfehlungswerthen Werken, welche, das Eine über die Architektur, das Andere über einen Theil der Construktion der Dächer, seinem Namen einen dauerhaftern Ruhm gesichert, als seine Gebäude ihm verschaffen konnten, die jetzt fast Alle mehr oder weniger vernichtet oder entartet sind. Das Erste dieser Werke ist eine vollständige Abhandlung über die Baukunst (Traité complet de l'art de batir); das Zweite hat zum Titel: Neue Erfindungen, um gut und wohlfeil zu bauen (Nouvelles inventions pour bien batir et à petits frais).

Wir enthalten uns, hier eine Analyse seiner Abhandlung zu geben, da ihm schon mehrere Architekten mit ähnlichen Werken vorangegangen und wir die sehr mannigfaltigen Gegenstände des Seinigen nur in ganz kurzen Abrissen mittheilen könnten, die keinen andern Werth, als den eines Inhaltsverzeichnisses haben würden. Solche Abhandlungen verdanken übrigens ihre Verständlichkeit und Nützlichkeit größtentheils den Kupferstichen oder Zeichnungen, mit denen sie begleitet sind. Delorme aber war, wie schon Chambrai bemerkt, eben nicht der geschickteste Zeichner; in seinen Kupferstichen herrscht viel Dunkelheit. Seine Maaße sind theils nicht genau, theils nicht zahlreich genug, und man ist genöthigt, mit Hülfe eines sehr weitschweifigen Textes die Figuren zu erklären, die vor Allem den Text erklären sollten.

Was das zweite Werk Delorme's betrifft, so enthält dasselbe die Erfindung eines Verfahrens mit Zimmerwerk, dessen Anwendung man in unserer Zeit bei Dacharbeiten mit dem glücklichsten Erfolge erneuert. Was zu dieser Erfindung Anlaß gab, mag Delorme unseren Lesern hier in seiner schlichten Sprache selbst erzählen.

„Da ich meine Betrachtungen über die Nothwendigkeit und zugleich über die Mühe anstellte, die Erstere verursacht und künftig verursachen wird, so große Bäume zu finden, als man haben muß, um Hauptbalken, Schwellen, Pfetten und andere dergleichen Stücke daraus zu zimmern, die für die Wohnungen der Fürsten und Herren erforderlich sind; da ich ferner einen großen Mangel nicht nur an den besagten Bäumen, sondern auch an den Mitteln voraussah, um die Dächer so großer Häuser zu machen, dachte ich schon lange darüber nach, wie man dem abhelfen könne, und ob es nicht möglich sei, irgend eine Erfindung zu machen, sich in solch einem benöthigten Falle mit allen Arten von Holz und selbst mit ganz kleinen Stücken helfen und der großen Bäume, die man gewöhnlich dazu braucht, entbehren zu können."

„Da fiel mir einst ein, Etwas davon bei dem verstorbenen Könige Heinrich II. zu berühren, als er eben an der Tafel saß. Aber wie! die Zuhörer und die mit beiwohnten, die noch nie von so neuen Dingen und einer so großen Erfindung Etwas gehört, wiesen mich mit meinem Gerede zurück, als ob ich diesem guten Könige einige Lügen hätte vormachen wollen. Da ich nun ein so schnelles Urtheil fällen hörte über Etwas, wovon man noch nichts gehört hatte, beschloß ich, von solchen Projekten nichts mehr zum voraus zu sagen und befahl, bei den Gebäuden wie gewöhnlich zu verfahren."

„Einige Zeit darauf beschloß die Königin Mutter, in ihrem Schlosse zu Monceaux ein Ballhaus decken zu lassen, um dem verstorbenen Könige Heinrich Unterhaltung und Vergnügen zu verschaffen; und da sie sah, daß man ihr eine so große Summe Geldes forderte, erinnerte mich solches an diese Erfindung, und war die besagte Dame allein die Ursache, daß ich damit einen Versuch anstellen wollte."

„Ich machte denselben demnach in dem Schlosse de la Meutte, welches Mehrere gesehen haben und an mehreren anderen Orten, auf die Weise, wie ich solches in gegenwärtigem Buche beschrieben habe. Dieser Versuch wurde so schön und von so großem Nutzen befunden, daß damals Jeder beschloß, Vortheil davon zu ziehen und sich damit zu helfen, selbst diejenigen, die ihm widersprochen, ihn bestritten und sich darüber lustig gemacht hatten. Diese Sache kam sogar zu den Ohren des Königs, und nachdem er besagten Versuch eingesehen und höchlich belobt hatte, befahl er mir, ein Buch darüber zu schreiben und es drucken zu lassen, damit die Art und Weise jedermann verständlich werde."

Das von Philibert Delorme erfundene Verfahren mit Zimmerwerk, welches gegenwärtig seinen Namen trägt, besteht darin: statt der gewöhnlichen Dachgebinde und der Sparren, welche zwischen den Dachbindern liegen, Curven, von 3 — 4

Fuß langen, ungefähr einen Fuß breiten und einen Zoll dicken Brettern gebildet, in Anwendung zu bringen, welche man in senkrechter und horizontaler Richtung verbindet, je nachdem es die Curve entweder im Spitzbogen, oder im Halbkreise, oder im gedrückten Bogen erfordert.

Um die erforderliche Stärke und Dauerhaftigkeit zu erhalten, müssen diese Bogen an ihrem Fuße auf einer, auf der Umfassungsmauer des Gebäudes recht horizontal liegenden Schwelle von Zimmerholz zusammengefügt, und die Bretter, welche bestimmt sind, Theile der großen Curve zu bilden, sehr horizontal und senkrecht gestellt werden. Man erhält sie in dieser Stellung mittelst Einschnitte, in welche man gebogene Latten bringt, die in schicklichen Entfernungen durchlöchert und mit Keilen versehen sind, welche die Theile der Bretterbogen zusammenhalten und verhindern, daß sie sich senken; denn ihre ganze Stärke hängt von ihrer senkrechten Stellung ab.

Diese Art von Zimmerwerk stellt demnach eine Kuppel von Lattenwerk dar, deren Curven, welche nach der Last, die sie zu tragen haben, einen bis zwei Fuß von einander entfernt stehen, die senkrechten Theile bilden; während die gebogenen Latten die horizontalen sind und die Curven zusammenhalten. Das Innere kann eine Decke von Gyps oder jedem andern Anwurf erhalten, und das Aeußere mit Ziegeln, Schiefern u. s. w. gedeckt werden.

Der erste Nutzen dieser Methode ist, daß man statt der ungeheuer langen und dicken Balken, je nach der Größe des zu deckenden Raumes, kleine, dünne, kurze und leichte Stücke Holz von geringem Werthe brauchen kann. Ihr zweiter Nutzen besteht darin, daß sie den ganzen innern Raum der Dächer frei läßt, welchen das Gebälk oft größtentheils auszufüllen und unbewohnbar zu machen pflegt. Der dritte endlich ist, daß dadurch wahre Gewölbe gebildet werden, die jeder Verwendung so wie jeder Verzierung fähig sind.

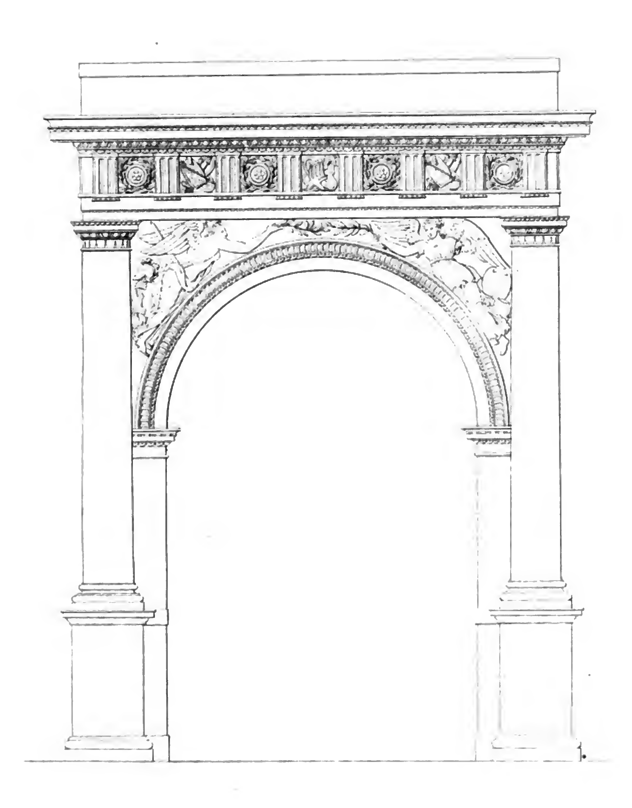
Diese Methode gewährt auch in mehr als einer Hinsicht bedeutende Ersparnisse. Wegen ihrer Leichtigkeit erlaubt sie, die Mauern nicht so dick zu machen, als es die großen Bauhölzer erfordern; sie erlaubt ferner die Anwendung aller Holzarten und will gerade diejenigen am liebsten, die am wenigsten kosten, z. B. das Tannen-, Linden-, Pappelholz u. s. w. Endlich verdient sie wegen der Leichtigkeit, in eintretenden Fällen Reparaturen vorzunehmen, den Vorzug vor allen anderen Systemen der Zimmerarbeit. Man kann in der That ein Stück durch ein Anderes ersetzen, die einzelnen Bogen Stück vor Stück auseinander nehmen und wieder zusammensetzen, ohne daß durch die Trennung eines Theiles irgend eine Unordnung weder in den Theilen noch in dem Ganzen hervorgebracht wird.

Die Erfinduug Philibert Delorme's, die man in unserer Zeit wieder erneuert und in Aufnahme gebracht, ist der hauptsächlichste Titel seines Ruhms geworden; die Uebrigen wurden vom Ungemach der Zeit und des Glücks verschlungen, welches ihn indessen während seiner Lebzeit besser behandelt zu haben scheint. Die Gunst der Katharina von Medicis wies ihm die Einkünfte der Abteien von Saint-Eloi, Noyon und Saint-Serge d'Anvers an; überdieß wurde er, obgleich er nur erst die Tonsur hatte, zum Rath und ordentlichen Almosenier des Königs ernannt. Man versichert, daß diese verschwenderischen Gunstbezeigungen unsern Architekten hochmüthig gemacht, was sehr möglich, und ihm Neider erweckt, was noch wahrscheinlicher ist. Unter den Letzteren soll sich der Dichter Ronsard befunden haben. Die Satyre: La Truelle crossée (die Mauerkelle mit dem bischöflichen Hirtenstabe), die man ihm zuschreibt, ist augenscheinlich gegen Delorme gerichtet. Als dieser Gouverneur der Tuilerien war, verweigerte er Ronsard den Eingang in den Garten. Der Dichter schrieb folgende drei abgekürzte Worte an das Thor: *Fort. reverent. habe,*

welche der Künstler für Französisch hielt und sich bei der Königin darüber beklagte. Ronsard erklärte dieselben für den Anfang eines Distichons des Ausonius, welcher dem Menschen, den das Glück erhoben, Bescheidenheit empfiehlt. Der Vers aber lautet: **Fortunam reverenter habe, quicumque repente dives ab exili progrediere loco.**

Delorme starb im Jahre 1570.

JEAN BULLANT.



PORTIQUE DANS LA COUR DU CHÂTEAU D'ÉCOUEN. T. 2 p. 43.

Jean Bullant,

lebte in den Jahren 1540 und 1573.

Ursachen aller Art erklären es, warum Italien allen Nationen des neuern Europa in der Architektur vorangegangen. Die Ueberlieferung des guten Geschmacks war hier nie ganz unterbrochen, und der gothische Styl hatte hier nie Wurzel gefaßt. Die chronologische Ordnung der Baudenkmale in Frankreich und Italien zeigt uns, daß in dem ersten Lande noch das Gothische herrschte, als in dem zweiten sich schon lange in den Gebäuden alle Doktrinen des klassischen Alterthums verkündigten. Um Alles durch einen Synchronismus zu sagen, welcher jede andere Betrachtung überflüssig macht: San Gallo baute in Rom den Palast Farnese, als Jean Bullant in Frankreich das Schloß von Ecouen aufführte.

Dieses Schloß hat demnach das Besondere, daß es sich uns gleichsam als das Vorspiel des guten Geschmacks und in seinen Details einen Architekten zeigt, der nicht nur über sein Jahrhundert erhaben, sondern auch fähig gewesen, sich noch weit höher zu erheben, wenn er nicht durch die Gewohnheiten seines Landes beherrscht worden wäre.

Uebrigens wird die Geschichte dieses Künstlers sich blos auf die seiner Werke beschränken. Umsonst sucht man, irgendwo einige Nachrichten über sein Leben und seine Person zu finden. Blos nach den Epochen der Erbauung seiner Denkmäler kann man beiläufig den Zeitraum von seiner Geburt

bis zu seinem Tode bestimmen. Unglücklicherweise sind auch längst die meisten Werke verschwunden, auf die sich sein Ruhm hätte gründen können.

Wir finden nur noch einen einzigen Zeugen des großen Palastes, welchen Bullant für Katharina von Medicis erbaut. Dieß ist jene Denksäule, die so ungeschickt in der neuen Kornhalle zu Paris eingemauert, und die wir weiter unten beschreiben werden. Der ganze Ueberrest des Palastes, der, wie wir bereits im vorigen Artikel erwähnt, zunächst unter dem Namen des Hotels der Königin und später des Hotels Soissons bekannt war, ist verschwunden, um den Construktionen der neuen Halle und der umliegenden Häuser Platz zu machen. Kaum ist noch eine Erinnerung dieser großen Schöpfung unseres Architekten übrig, die eine große Anzahl von Gebäuden und Gärten und, nach dem Louvre, den größten Palast dieser Stadt darstellte.

Die Architektur ist zwar unter den Künsten fast am Meisten geeignet, den Ruhm der Nationen und das Andenken ihres Genies zu verewigen; diese Wirkung aber hängt von der Sorgfalt ab, die sie sowohl auf die Construktion als auf die Erhaltung ihrer Denkmäler verwenden. Es gibt Zeiten, wo die Menschen durch den Wechsel des Geschmacks und der Gebräuche sich mit fortreißen lassen. Sobald ein gewisser Handelsgeist, der blos von den Veränderungen in den gewöhnlichen Dingen des Lebens lebt, sich auf die Werke der schönen Künste erstreckt, wird nur das Neue geschätzt; Allem, was alterthümlich ist, aber Verachtung zu Theil. Wir wurden auf diese Betrachtungen geleitet, als wir eben von der angeblich astrologischen Säule Bullant's sprechen wollten, welche vom Hotel Soissons gerettet worden und einst eine der Zierden dieses längst verschwundenen Palastes war.

Eine Volkssage will diese Säule als ein Denkmal des Aberglaubens Katharina von Medicis betrachtet wissen, welche

dieselbe nach dem Tode Heinrichs II. erbauen lassen, um ihre Neigung zur Astrologie zu befriedigen. Man behauptet, daß sie mit ihren Astrologen sich selbst hinauf begeben, um gemeinschaftlich mit ihnen die eingebildeten Verhältnisse zwischen dem Lauf der Gestirne und dem der menschlichen Dinge zu studiren. Wie dem auch seyn mag, so war dieses Denkmal hinsichtlich der Architektur bis in das Kleinste und selbst bis auf die Bildhauerei, eine sehr regelmäßige Nachahmung der großen Denksäulen des Alterthums.

Ihre Höhe beträgt zwölf Klafter, mit Inbegriff ihres Untersatzes und ihres Capitäls; ihr Durchmesser am untern Theile des Säulenstammes acht Fuß, neun und einen halben Zoll, und oben acht Fuß, zwei Zoll. Eine Wendeltreppe führt auf ihren Gipfel, das heißt, auf die obere Platte des Capitäls, das wir für ein dorisches halten, obgleich Einige dasselbe als der sogenannten toskanischen Ordnung angehörig betrachteten, da an einer alleinstehenden Säule Nichts diese ganz willkührliche Unterscheidung zu motiviren vermag. Auch dürften die mit verschiedenen Verzierungen durchschnittenen Cannelirungen und Verstäbungen wenig der außerordentlichen Einfachheit entsprechen, die, wie man ehemals behauptet, den Charakter einer, den Griechen unbekannten Säulenordnung ausmachen sollte. Wirklich ist der Stamm der Säule mit achtzehn Cannelirungen geziert, welche in abgemessenen Entfernungen mit Kronen, Lilien, Füllhörnern, zerbrochenen Spiegeln und verzogenen Namen ausgefüllt sind. Den Namenszug, welcher aus einem H und einem D mit einem Halbmond, dem Symbol der Diana, besteht, deutet man hier für den der Diana von Poitiers, der Geliebten Heinrichs II., welchen dieser König auf allen, unter seiner Regierung errichteten Denkmälern eingraben ließ, woraus man schließen wollte, daß diese Säule noch vor dem Wittwenstande der Katharina von Medicis, auf Befehl Heinrichs II., errichtet worden.

In der äußern Mauer des kreisförmigen Gebäudes der Kornhalle eingemauert, wird jetzt nur noch der Kopf der Säule von der Sonne beschienen. Man hat an derselben eine Sonnenuhr angebracht; ihr Piedestal ist in einen Springbrunnen verwandelt.

Die wichtigsten Veränderungen erlitt ein anderes Denkmal Bullant's, nämlich das Schloß der Tuilerien, zu welchem er vereint mit Philibert Delorme, die Fundamente gelegt. Es herrscht einige Ungewißheit darüber, welchen Antheil jeder von ihnen an den Arbeiten dieses großen Werkes genommen. Was man mit Bestimmtheit weiß, ist, daß beide Architekten, von Katharina von Medicis beschützt und angestellt, den Plan eines Palastes entwarfen, der, abgesehen von den Vergrößerungen, die er im Lauf der Zeiten erhielt, von weit größerem Umfange war, als der gegenwärtige. Nach älteren Planen, welche Ducerceau uns aufbewahrt, war derselbe mit Seitenhöfen, großen Ställen und zahlreichen anderen zugehörigen Gebäuden begleitet. Die Arbeiten Bullant's und seines Werkgenossen beschränkten sich auf den großen mittlern Pavillon, auf die beiden daranstoßenden Flügel und die zwei an beiden Enden derselben befindlichen Pavillons. Was die zwei darauf folgenden Gebäude, sammt den auf der nämlichen Linie auf beiden Seiten an dieselben stoßenden großen Pavillons betrifft, welche die beiden Ende dieser langen Linie bilden, so waren sie das Werk Ducerceau's. Aber die Königin hatte diese große Construktion aufgegeben, um den Palast zu bauen, von dem wir oben gesprochen haben.

Es wäre jetzt sehr schwer, eine Geschichte des Schlosses der Tuilerien und aller Veränderungen zu schreiben, die dasselbe erlitten. Auch könnte sie hier nicht Platz finden, wo es uns nur darum zu thun ist, noch einige Ueberlieferungen und authentische Ueberreste der Architektur Bullant's aufzufinden. Die Façade auf dem Carouselplatze hat weniger Ver-

änderung erlitten, als die gegen den Garten hin. Auch glaubt das Auge des Kenners an der Erstern mehr Spuren und unterscheidende Kennzeichen des Geschmackes des Zeitalters wahrzunehmen, in welchem Bullant gelebt. Von dem großen mittlern Pavillon gegen den Garten hin ist nur noch die untere Säulenordnung übrig. Man glaubt unserm Architekten an den beiden, mit zwei Säulenordnungen gezierten Pavillons am Ende der beiden Flügel, welche gegenwärtig Gallerien mit darüber befindlichen Plattformen bilden, die jonische Säulenordnung zuschreiben dürfen.

Ein minder bedeutendes Denkmal dieses Architekten hat nicht die mindesten Veränderungen erlitten: das Hotel de Carnavalet, dessen mit Bildwerk von Jean Goujon geziertes Thor noch ganz das Gepräge des herrlichen, obgleich etwas magern Styls trägt, welcher diese Epoche der Kunst charakterisirt. Der Ueberrest des Palastes, das Werk einer andern Zeit, bietet sonst nichts dar, was Bullant als das Seinige in Anspruch nehmen könnte. Wir gehen daher zu einem andern Gebäude über, bei dem er die Ehre der Architektur mit keinem Andern getheilt, und welches uns die Zeit noch fast in seiner ganzen Integrität überliefert.

Wir meinen das Schloß zu Ecouen, an welchem man das Talent und das Verdienst Bullant's am besten zu würdigen vermag, besonders wenn man den Zustand der Architektur in Frankreich zu jener Epoche betrachtet, als er dieses große Gebäude aufgeführt. Wir haben bei dieser Notiz nicht die chronologische Ordnung seiner Werke beobachtet, sondern uns im Gegentheile die Beschreibung dieses Palastes bis zuletzt vorbehalten, da er doch Einer der Ersten gewesen, die von ihm erbaut worden. In der That wurde das Hotel Soissons erst nach dem Palaste der Tuilerien aufgeführt. Letzterer wurde im Jahre 1564 begonnen. Aber die Geschichte sagt uns, daß der Connetable von Montmorency während seiner Un-

gnade, welche von 1540 bis zu dem Tode Franz I. im Jahre 1547 dauerte, sich in sein Schloß zu Ecouen zurückgezogen, welches er durch Jean Bullant habe erbauen lassen. Man liest dort sogar in einer Inschrift folgenden Vers des Horaz:

»Aequam memento rebus in arduis servare mentem.«

womit er auf seine Ungnade anspielte. Aus diesen Zusammenstellungen erhellt, daß das Schloß von Ecouen vor 1540 erbaut oder wenigstens angefangen, und somit die genannten Paläste um mehrere Jahre später aufgeführt worden.

Wenn man den allgemeinen Geschmack dieses Gesammtganzen betrachtet, wird man sich noch mehr davon überzeugen. Ein gewisses Gemisch von Gothischem und Alterthümlichem bietet hier augenscheinlichere und zahlreichere Contraste dar, als in seinen späteren Werken.

Das Gothische gibt sich hier zunächst durch die Art der Construktion zu erkennen, welche von innen und außen aus jenen kleinen Steinen besteht, die bei den Gebäuden des Mittelalters fast immer die äußere Fläche der Mauern bilden. Man erkennt es ferner an der Größe der Kreuzstöcke und an der Höhe der Dächer: zwei Charaktere, deren Gepräge sich bis auf unsere Zeit in mehreren unserer Gebäude erhalten. Man erkennt es nicht minder an jenen Thürmchen, welche an den Pavillons emporsteigen, die sich an den vier Ecken der vier Gebäude erheben, welche den Hof umgeben. * Man erkennt es endlich an gewissen allzu willkührlichen Details einer Verzierung, womit die Kreuzstöcke der zweiten Etage überladen sind, und an dem magern und trockenen Geschmack, der in der ganzen Ausführung dieser Architektur herrscht.

Die alterthümliche Art hingegen läßt sich leicht an der Regelmäßigkeit der Anordnung und des Verhältnisses, welche

* Diese Pavillons traten an die Stelle der Thürme, die sich in den Ecken der gothischen Schlösser erhoben.

das Aeußere und Innere des Schlosses darbieten, an der Anwendung der Säulenordnungen bald in Pilastern an den Einfassungen der Kreuzstöcke, bald in allein stehenden Säulen auf den verschiedenen Vorsprüngen, worauf man weiter unten zurückkommen wird, an dem guten Geschmacke und der Reinheit ihrer Profile und endlich an der Eleganz vieler Theile der Verzierungen erkennen, welche auf den Thüren, um die Nischen und in den Profilen der Architektur mit Auswahl vertheilt uud mit Feinheit ausgeführt sind.

Das Schloß besteht äußerlich in vier Hauptgebäuden, welche einen viereckigen Plan bilden, in dessen Ecken sich vier viereckige Pavillons erheben, welche um eine Etage höher als das übrige Gebäude sind. In den inneren Ecken dieser Pavillons befinden sich Thürmchen, welche nach unten kegelförmig zulaufen. Auf einer Anhöhe gelegen, ist das Schloß mit Abhängen und Esplanaden, die zu demselben hinaufführen, und von drei Seiten mit Gräben umgeben; die Vierte hat eine Terrasse, welche den Flecken Ecouen beherrscht. Verschiedene andere Construktionen, sowohl inner- als außerhalb desselben, haben ihm den Charakter eines festen Schlosses gegeben, der sich zu jener Zeit nicht immer blos auf das äußerliche Ansehen beschränkte.

Der Aufriß im Innern, d. h. im Hofe, besteht aus einem Erdgeschosse, einer ersten Etage und einer zweiten, welche noch in das Dach hineingeht und beweist, wie alt schon in Frankreich der Gebrauch der Fenster ist, die man, nach einem neuern Namen, Mansarden nennt. Die zwei Hauptetagen sind mit großen Fensteröffnungen durchbrochen, deren Einfassungen mit vieler Gleichförmigkeit durch die ganze Etage hindurch mit hervorstehenden Pilastern von einer ziemlich schlechten Form geziert und in Fugenschnitten behauen sind. Die Pilaster an den Einfassungen der Mansardenfenster sind auf die gleiche Weise von korinthischer Ordnung.

Was an diesem innern Aufrisse besonders bemerkt zu werden verdient, sind die Säulenordnungen der bereits oben erwähnten Vorsprünge. Dem des Eingangs oder der äußern Façade, von vier dorischen Säulen mit Piedestalen auf einem fortlaufenden Untersatze, und über denselben von einer ähnlichen jonischen Säulenordnung gebildet, fehlt es weder an Eleganz, noch an Correktheit des Styls und der Details.

Noch mehr aber bewundert man die beiden Vorsprünge an den zwei Hauptseiten des Hofs. Der Erste wird aus zwei Säulenordnungen übereinander, einer dorischen und einer korinthischen, gebildet. Der Zweite, noch majestätischer als der Erste, besteht nur aus einer Ordnung von vier großen korinthischen Säulen, die so hoch als das Gebäude sind und ein sehr schönes Peristyl bilden. Die mittlere Säulenweite, breiter als die beiden übrigen, öffnet den Zugang zur Treppe, die hier ihren Anfang nimmt. Die Pilaster unter diesem Peristyl entsprechen den Säulen. Zwischen den vier Seitenpilastern befindet sich immer eine Nische, in welchen ehemals die beiden Figuren Michel Angelo's standen, welche ursprünglich für das Grabmal Julius II. bestimmt, nach und nach von dem Schlosse von Ecouen in das Hotel Richelieu und von da in das königliche Museum übergingen. Das Gesims dieser Säulenordnung ist sehr reich und der Fries mit Trophäen und anderen allegorischen Gegenständen geziert, die sich auf die Familie Montmorency beziehen.

Der zweite Vorsprung, welcher dem Ersten entspricht, stellt blos die Form einer mit zwei dorischen Säulen auf Piedestalen gezierten Arkade dar. Die Säulen tragen ein sehr schönes Gesims mit Dreischlizzen, woran die Metopen mit Waffenrüstungen, Kronen und Symbolen ausgefüllt sind. Die Archivolte sind mit geflügelten Siegesgöttinen geziert, mit Lorbeerzweigen in den Händen. (S. das zu diesem Artikel gehörige Kupfer.)

Es sind, seit Bullant, in Frankreich unstreitig Gebäude von weit großartigerer Erfindung im Geiste der alterthümlichen Kunst, weit schönere Paläste, als das Schloß von Ecouen, aufgeführt worden; aber an keinem findet man Theile der Architektur, welche klassischer sind, als diejenigen, die wir eben beschrieben. Man wird vielleicht von keinem einzigen Nachfolger Bullant's eine größere Reinheit der Profile, eine feinere Ausführung, ein richtigeres Gefühl für schöne Verhältnisse und des wahren Charakters einer jeden Säulenordnung, und endlich eine bessere Nachahmung der Werke des Alterthums in diesen Beziehungen anführen können. Bullant hatte sie übrigens mit allem Fleiße studirt, und die Resultate seines Studiums in einer Abhandlung verkündigt, die aber längst verschwunden ist.

Was uns indessen vom Schlosse von Ecouen übrig, kann diesen Verlust einigermaßen ersetzen. Ja man kann dort, mit Chambrai, noch mit mehr Gewißheit die Theorie Bullant's erkennen. Nach ihm enthält dieses Denkmal die regelmäßigsten Modelle der drei griechischen Säulenordnungen. „Der Architekt, der es baute", sagt er, „war einer der Ersten, die es versucht, die Lehre Vitruv's, von der er sich immer als einer der eifrigsten Anhänger bewiesen, praktisch auszuführen."

Es war für Bullant keine kleine Ehre, von Chambrai zu den klassischen Baumeistern gezählt zu werden, zwischen deren Architektur er seine berühmte Parallele gezogen. Auf dieses Werk müssen wir auch alle diejenigen verweisen, die, weil sie die Werke unseres Architekten nicht selbst gesehen, sich keine Vorstellung von den Verbindlichkeiten machen können, die ihm die Architektur in Frankreich schuldig. In der That begegnete ihm, was fast allen denjenigen begegnet, die irgend eine neue Bahn eröffnen: er hatte das Verdienst und Andere ernten die Ehre. Alii famam habent alii merentur.



FONTAINE DES INNOCENS, À PARIS.

CHÂTEAU DU LOUVRE, À PARIS.

Pierre Lescot,

geboren zu Paris im Jahre 1510, gestorben im Jahre 1578.

Jean Gougeon,

gestorben im Jahre 1572.

Wir haben aus mehr als einem Grunde geglaubt, das, was diese beiden Künstler betrifft, deren Namen gewisser=maßen unzertrennlich geworden, in einen und denselben Ar=tikel vereinigen zu müssen. Beide Zeitgenossen und, wie es scheint, von gleichem Alter, wurden sie in der That auch bei den größten Denkmälern ihres Jahrhunderts in Frankreich einander beigesellt. Beide gelten für die Ersten, denen es gelungen, aus der Architektur und der Bildhauerei nicht nur die Unwissenheit der gothischen Manieren gänzlich zu verban=nen, sondern sich auch zu der Höhe der Grundsätze und der Werke des klassischen Alterthums zu erheben. Endlich haben Beide, nachdem sie in dieser ersten Periode den Ruhm Frank=reichs ausgemacht, Werke ausgeführt, die nach mehr als zwei und einem halben Jahrhundert es noch in mehr als einer Hinsicht mit allem dem aufnehmen können, was ihre Nachfolger hervorgebracht.

Ein anderer Punkt der Gleichförmigkeit ihres Schicksals ist der fast gänzliche Mangel an historischen oder biographi=schen Nachrichten über ihre Personen. Außer einigen Daten, welche die Epoche ihrer Existenz und ihrer Arbeiten bestimmen, ist alles Andere ungewiß. Besonders gilt dieß von Jean

Gougeon. Er nahm zwar als Architekt und als Bildhauer Antheil an den großen Unternehmungen seiner Zeit, aber es gab damals in Frankreich eine Menge geschickter, sowohl einheimischer als fremder Künstler, die nach einer und derselben Schule gebildet, nach ihren Arbeiten schwer unter einander zu erkennen waren. Daher eine unvermeidliche Verwirrung in der Kritik von Werken, welche jetzt der Kunstsinn und der Geschmack allein noch unterscheiden können. Bei den meisten Menschen aber vermögen diese Urkunden des Geschmacks den Mangel historischer Nachrichten keineswegs zu ersetzen.

Auch sind den Wenigsten die Ursachen bekannt, welche den Künsten den Schwung gaben, den sie unter der Regierung Franz I. nahmen, und die das außerordentliche Talent Lescot's und Gourgeon's hervorriefen.

Ein Blick auf die Umstände, die ihnen vorhergingen und auf die Ursachen, welche Frankreich einen neuen Impuls gaben, wird die sonst unerklärliche Sonderbarkeit der plötzlichen Erscheinung zwei großer Talente erklären, welche gleichsam, ohne vorherigen Keim dem Schoose der Erde entstiegen, oder vom Himmel gefallen scheinen würden, wenn man das Prinzip ihrer Entstehung und Entwickelung nicht anderwärts wahrnehmen könnte.

Wirklich war dieses Prinzip damals Frankreich fremd und Pierre Lescot und Jean Gougeon waren nur darum die Schöpfer des guten Geschmackes in Frankreich, weil sie die Geschöpfe jener Schule des guten Geschmackes waren, die sich seit länger als einem Jahrhundert in Italien gebildet und herrschend geworden.

Vor der Epoche, wo die zeichnenden Künste bei den Franzosen sich zu naturalisiren begannen, hatten sie, wie man sich bei einem bloßen Ueberblick dieser biographischen Sammlung überzeugen kann, bei den Italienern schon den höchsten

Grad der Vollkommenheit erreicht, welchen sie dort zu erreichen vermochten. Diese Epoche fällt in die Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts. Damals zählte Italien, man kann sagen, fast schon zwei Jahrhunderte einer fortschreitenden Kultur aller Zweige der nachahmenden Kunst. Längst schon sah man in diesem Lande allenthalben Denkmäler sich erheben, die nach allen Regeln, und dem Geschmacke der alterthümlichen Architektur erbaut waren. Wenn das sechszehnte Jahrhundert im größten Glanze strahlte, muß man gleichwohl gestehen, daß in mehr als einem Punkte, das fünfzehnte ihm, wenn auch nicht die Ehre, doch das Verdienst der Ueberlegenheit streitig machen konnte.

Die Verbreitung des guten Geschmackes in den Künsten verdankt man besonders den italienischen Kriegen unter Karl VIII., Ludwig XII. und Franz I. Der reellste Nutzen der drei Einfälle in Italien war für Frankreich die Kenntniß seiner Meisterwerke. Franz I. sah zu Mailand das berühmte Abendmahl von Leonardo da Vinci, und man weiß, daß er es nach Frankreich hätte transportiren lassen, wenn er es von der Mauer, worauf es gemalt war, hätte abnehmen können. Da er nun das Gemälde nicht haben konnte, nahm er den Maler mit sich, der schon sehr alt war, wenig Werke mehr ausführte und nach drei Jahren, i. J. 1518 schon mit Tod abging.

Unter der Regierung dieses Fürsten wurde eine Menge Werke der berühmtesten Meister Italiens nach Frankreich transportirt. Als aber dieser König neue Gebäude wollte aufführen lassen, sah er die Nothwendigkeit ein, Künstler aller Art zu berufen, welche zu ihrer Verzierung beitragen sollten. Zu jener Epoche wanderte eine wahre Colonie von italienischen Künstlern nach Frankreich. Fontainebleau wurde der Aufbewahrungsort aller antiken Statuen, sowohl Originale als Copien, sowohl in Bronze gegossene, als bloße

Gypsabgüsse, welche Franz I. unter der Obsorge des berühmten Primaticcio aus Italien kommen ließ.

Zwei gleich geschickte und berühmte Künstler von Florenz, Benvenuto Cellini und Francesco Rustici kamen als lebendige Lehren des guten Geschmackes in der Bildhauerei. Beide waren eben so geschickte Bildhauer als geübte Kunstgießer.

Rustici kam nach der Revolution, welche die Medicis aus Florenz vertrieben, das heißt, um das Jahr 1528 nach Frankreich. Unter den Bildhauern, welche nach Vasari sich daselbst niedergelassen, befanden sich Lorenzo Naldini, Schüler von Rustici; Antonio Mimi, Schüler Michel Angelo's, welcher Franz I. das berühmte Gemälde: die Leda, von seinem Meister gemalt, verkaufte; Francesco Pellegrino; Giov. Battista della Palla.

Der Maler und Bildhauer Rosso war damals mit der Verzierung Fontainebleau's beschäftigt. Er verwendete hierzu viele italienische Künstler; unter anderen: Naldini, Domenico del Barbieri, Luca Penni, Bartolomeo Miniati, Francesco Coccianemici. Auch findet man mehrere französische Künstler bei diesen Arbeiten beschäftigt. Unter denen, welche unter Rosso arbeiteten, nennt man Meister Franz von Orleans; Meister Simon von Paris; Meister Claudius von Paris; Meister Lorenz Picard nebst einigen Anderen.

Der Nachfolger Rosso's in der Leitung der Arbeiten von Fontainebleau war Primaticcio, ein Schüler des Julius Romanus, unter welchem er an dem Palaste T zu Mantua gearbeitet. Der Herzog Alphons hatte ihn im Jahre 1531 als gleich geschickten Maler und Stuckarbeiter Franz I. nach Frankreich geschickt. In dem Palaste zu Fontainebleau vollendete Primaticcio die von Rosso angefangene Gallerie. Seine hauptsächlichsten Mitarbeiter waren: Giov. Batt. Bagnacavallo, Ruggieri di Bologna, Prospero Fontana und der berühmte Nicolo dell' Abbate.

Wir können uns hier nicht auf eine Untersuchung des Antheils eines Jeden an den Arbeiten von Fontainebleau, des Louvres und der Grabmäler von Saint-Denis einlassen. Unser Zweck ist blos, zu zeigen, daß zu der Epoche Pièrre Lescot's und Jean Gougeon's der gute Geschmack in den Künsten sich bereits aus Italien nach Frankreich verbreitet und demnach die Architektur ebenfalls aus dieser Verpflanzung Nutzen ziehen mußte.

Wir wissen, daß Primaticcio nach Rom gesandt wurde, um die schönsten antiken Statuen in Gyps abgießen zu lassen. Bei seiner Zurückkunft nach Frankreich brachte er den berühmten Architekten Vignola mit, welcher sich zwei Jahre hier aufhielt. Obgleich es jetzt schwer seyn dürfe, sowohl zu Fontainebleau als im Louvre, bestimmte Spuren von den Arbeiten Serlio's zu erkennen, so ist es doch gewiß, daß dieser berühmte Architekt, welcher in Frankreich gestorben, von Franz I. berufen worden, um din gothischen Construktionen des Louvres durch eine regelmäßige Architektur zu verdrängen.

Mir zweifeln auch nicht, daß zu dieser Epoche die französischen Künstler in Italien studirt, wie Philibert Delorme, ein Zeitgenosse Lescot's und Jean Gougeon's gethan, der es uns in seiner Abhandlung über die Architektur selbst erzählt. Wer wird uns nun beweisen können, daß Lescot und Gougeon nicht ebenfalls dort gewesen, um sich nach den großen Modellen der Architektur und Skulptur zu bilden? Was man indessen hiervon denken mag, so glauben wir wenigstens genug gesagt zu haben, um zu rechtfertigen, was wir oben von dem Verdienste dieser beiden Künstler gerühmt: daß sie sich nämlich zu der Höhe der großen Schule des sechszehnten Jahrhunderts aufzuschwingen gewußt, sei es nun, daß sie die Lehren derselben unmittelbar aus ihrer Quelle geschöpft, oder in ihrem Ausflusse durch die stattgefundenen

zahlreichen Verbindungen zwischen Frankreich und Italien sich angeeignet.

Wir glaubten unseren Lesern diese kurze Anseinandersetzung der Verhältnisse schuldig zu seyn; sei es auch nur, um einigermaßen den Mangel historischer Nachrichten über unsere beiden Künstler zu ersetzen, deren Talente und Werke sonst als eine plötzliche und außerordentliche Erscheinung schwer zu erklären gewesen.

Ueber Pièrre Lescot wissen wir etwas mehr als über Jean Gougeon. Man ist allgemein darüber einig, daß Ersterer aus der Familie Alissy stammte; daß er Pfründ-Abt der Abtei Clagny, übrigens Canonicus der Kirche von Paris und Rath der Könige Franz I., Heinrichs II., Karls IX. und Heinrichs III. war. Aber Beide hätten vielleicht durch eine nähere Kenntniß ihrer persönlichen Verhältnisse nicht mehr gewonnen. Die wahre Geschichte der Männer von Talent besteht in ihren Werken. Die Geschichte Lescot's und Gougeon's steht in Werken geschrieben, deren Ruhm unvergänglich ist.

Im Jahre 1528 beschloß Franz I., da er den alten Palast des Louvres in Verfall gerathen sah, auf dem nämlichen Platze einen Neuen aufführen zu lassen.. Bevor er Etwas unternahm, verlangte er von Serlio, welcher sich damals in Frankreich befand, einen Plan von seiner eigenen Composition. Man ist geneigt zu glauben, daß dieser berühmte Architekt selbst auf seine eigene Zeichnung verzichtet und einige Jahre später dazu beigetragen habe, daß der Plan Lescot's genehmigt worden.

Wirklich wurde nach den Zeichnungen des Letztern der neue Palast aufgeführt, welchen man gleichwohl seitdem den alten genannt, um ihn von den nachherigen Zusätzen zu unterscheiden, wodurch das Projekt Lescot's in der That um das Vierfache vermehrt worden. Sehr wahrscheinlich sollte

nach diesem Plane das Louvre, entweder nur eine einzige Linie von Gebäuden, von welchen dann der jetzige Pavillon der Uhr die Mitte ausgemacht hätte, oder ein Viereck bilden, welches nur der vierte Theil des jetzigen Vierecks gewesen wäre. Nach der von Jean Gougeon über dem Thore, welches wir mit dem Namen der berühmten Tribune der Cariatiden bezeichnen, eingegrabenen Inschrift war der Theil des Gebäudes, welcher unter Heinrich II., im Jahre 1548, vollendet worden, unter Franz I. kaum begonnen. Die Inschrift lautet:

Henricus II. christianissimus vetustate collapsum, refici cæptum a patre Francisco rege christianissimo, mortui sanctissimi parentis memor pietissimus filius absolvit anno a salute Christi MDXXXXVIII.

Pièrre Lescot war demnach acht und dreißig Jahre alt, als er diesen Theil des Louvres vollendet: den Einzigen, den man ganz als sein Werk betrachten muß. Dieser Theil ist derjenige, der sich, wie wir eben erwähnt, von dem Pavillon der Uhr, welcher seitdem durch Le Mercier erbaut worden, bis zur Ecke des Hofs erstreckt. Der andere Theil von hier an bis an das Thor, welches auf den Kai, der Pont-des-Arts gegenüber geht, wurde zwar in dem nämlichen Systeme der Anordnung und Verzierung, aber später, beendigt, wie die Skulptur der halb erhabenen Figuren um die Ochsenaugen beweist, welche zwar von der Schule, aber nicht von der Hand Jean Gougeon's zu seyn scheint.

In diesem eben bezeichneten Theile des jetzigen großen Hofs des Louvres also vermag man das Genie Lescot's und seinen Geschmack zu beurtheilen.

Zur richtigen Würdigung seiner Verdienste wäre zu wünschen, daß mehrere Werke von ihm vorhanden und daß er selbst öfter Gelegenheit gehabt, sein Talent an mehreren Unternehmungen, oder durch die Entwickelung eines großen Gedankens, oder durch die gänzliche Ausführung eines großen Ganzen

zu üben und zu beurkunden. Die Arten des Verdienstes, nach welchen die Nachwelt die Meister in der Baukunst beurtheilt, sind sehr zahlreich; so vor Allem: nach der Größe einer, ihrem Gegenstande angemessenen Conception; nach der Deutlichkeit eines sinnreich combinirten und zu seinem Aufrisse passenden Planes; nach dem Adel und der Eigenthümlichkeit des Charakters; nach der Vereinigung einer glücklich angebrachten Mannigfaltigkeit mit der Einfachheit einer seltenen decorativen Composition, und dergleichen mehr.

Die Zeitumstände erlaubten Lescot nicht, sich von mehreren dieser Seiten zu zeigen. Man kann ihn in der That nur nach einem Fragmente eines Gebändes beurtheilen. Aber hier erkennt man, nach dem lateinischen Sprichworte ex ungue leonem. Denn ein in seinen einzelnen Theilen so vollständiges Bauwerk, wie das, wovon hier die Rede ist, macht dem Architekten alle Ehre. Dieser Theil des gegenwärtigen Louvres, von welchem derselbe gewissermaßen der Typus geworden, verdient unter zwei Hauptgesichtspunkten, nämlich in Hinsicht dessen, was man den klassischen Theil der Architektur nennt und hinsichtlich des decorativen Theils, besonders gerühmt zu werden.

In ersterer Hinsicht muß man Lescot die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er in seiner Säulenordnung eben so viel Kenntniß der Grundsätze der schönen Architektur, als irgend Einer seiner geschicktesten Vorgänger entwickelt. Die Säulenhallen, woraus er die Etage des Erdgeschosses gebildet, bieten so richtige Verhältnisse und so correkte Details, als in den bekannten besten Werken dar. Er wendete die korinthische Säulenordnung in ihrer ganzen Reinheit an, und seine Profile sind von der vollkommensten Regelmäßigkeit.

Man sieht, daß es seine Absicht war, seine ganze Composition mit dem möglichst großen Reichthum auszustatten. Deßwegen wählte er für das Erdgeschoß die korinthische Säulenordnung, indem er sich vorbehielt, den Luxus dieser Etage,

nach den damals angenommenen Ideen, in der zweiten oder Hauptetage, durch die sogenannte zusammengesetzte Ordnung zu überbieten. Wirklich übertrifft diese Etage die Untere sowohl durch den Luxus ihrer Fenstereinfassungen, als durch die Eleganz der Fruchtschnüre ihrer Friese. Obgleich man gestehen muß, daß zwischen den beiden Etagen oder den beiden Säulenordnungen ein wenig zu viel Aehnlichkeit oder Gleichheit herrscht, so bezeichnet doch jedes Einzelne, für sich allein genommen, einen Architekten, welcher mit den besten Doktrinen genährt und von den Schönheiten des Alterthums erfüllt, alle Geheimnisse seiner Kunst besaß.

In Folge seines Systems eines von unten nach oben fortschreitend steigenden Luxus, verschwendete Lescot in seiner Attika einen solchen Reichthum, den man sich kaum größer zu denken vermag. Indessen scheint eine gewisse Art von Schicklichkeitsverhältniß in der Façade eines Palastes den Grad des nach der Wichtigkeit jeder Etage anzuwendenden Reichthums vorzuschreiben; und Lescot überschritt, abgesehen von einigen anderen Betrachtungen, in der Decoration seiner Attika unstreitig alles Maaß. Dieß führt uns zu dem zweiten Gesichtspunkt.

Man muß sich in das Jahrhundert Lescot's zurückversetzen, wo alle Künste durch das Studium bei einem und demselben Künstler sich in der Praxis der Zeichnungsknnst vereinigt fanden. Kein Zweifel also, daß Lescot nicht auch ein großer Zeichner, und als Solcher besonders in der Decorationszeichnung sehr geübt gewesen. Das Uebermaaß von Verzierungen und Details, welches man an der Attika, die sein Gebäude krönt, mit allem Rechte rügen kann, abgerechnet, muß man indessen eingestehen, daß man nicht eine Einzige seiner Verzierungen, nicht ein einziges Detail derselben findet, die nicht großartig erdacht und im Ganzen wie im Einzelnen auf das Fleißigste ausgeführt sind. Fügen wir noch hinzu, daß ihm sowohl für das Grandiose und Kühne der Ausführung, als

für die Feinheit, Eleganz und Reinheit des Geschmackes der Meißel der geschicktesten Bildhauer zu Gebote stand. Man glaubt zu bemerken, daß er diesen seltenen Talenten mannigfaltige Motive und häufige Gelegenheit bereiten wollte, sich zu üben und sich unter verschiedenen Verhältnissen zu zeigen. Wer dürfte gegenwärtig sich über einen Ueberfluß von Verzierungen beklagen, dem man solche Schönheiten verdankt?

Wir dürfen hier nicht vergessen, des von Pièrre Lescot erbauten großen Saales zu erwähnen, welcher im Erdgeschosse fast die ganze Länge der oben gedachten Façade einnimmt. Er ist eben so merkwürdig wegen seiner Composition, als wegen der Gegenstände seiner Verzierung. Die Säulenordnung, die er hier angewendet, ist eine Art von zusammen gesetzter dorischer Ordnung, deren Säulen auf eine ganz besondere Weise vertheilt und gruppirt sind. Man muß die edle nnd sinnreiche Weise bewundern, auf welche sich dieser große Saal auf den beiden entgegengesetzten Seiten endigt, wo auf der einen die Bildhauerei mit großer Pracht den, der Tribune auf der entgegen gesetzten Seite gegenüber befindlichen Kamin verziert. Diese schöne Tribune aber ist besonders wegen ihrer Träger, kolossale Cariatiden, merkwürdig, die das Werk Gougeon's sind, welcher Lescot in den Arbeiten des Louvres beigesellt, seiner Architektur einen so hohen Werth gegeben, wenn er nicht etwa, wie man vermuthet, selbst an derselben gearbeitet. Es ist in der That sehr wahrscheinlich, daß die Zeichnungen dieser Tribune von ihm sind, da sich dieselbe ohnehin eher als das Werk eines Bildhauers, denn als eines Architekten verkündigt. Die Sache scheint um so glaublicher, als Jean Gougeon, wie man sich sogleich überzeugen wird, unstreitig auch Architekt war.

Und warum sollte es schwer seyn, zu glauben, daß ein Bildhauer des sechszehnten Jahrhunderts nicht zugleich auch Archiekt gewesen? Fanden sich im fünfzehnten, sechszehnten

und siebenzehnten Jahrhundert das Genie der Skulptur nud der Architektur nicht öfters in einem und demselben Künstler vereinigt? Muß man sich zum Beweise erst auf die berühmtesten aller Künstlernamen, auf die von Brunelleschi, Ammanati, Michel Angelo Bonaroti, Sansovino, Bernini, Algardi, Püget u. a. m. berufen? Warum soll demnach ein großer französischer Bildhauer, Jean Gougeon, in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts nicht ebenfalls dieß doppelte Talent in sich vereinigt haben, wie es zur nämlichen Epoche wahrscheinlich auch der Architekt des Palastes von Ecouen, Jean Bullant, in sich vereinigt, dem mehrere Kritiker die herrlichen Skulpturen zuschreiben, welche die verschiedenen Theile dieses Gebäudes zieren und die man zu oft schon dem Meißel Jean Gougeons zugeschrieben?

Aber verlassen wir nun das Feld der Wahrscheinlichkeiten. Es gibt ein gleichzeitiges Zeugniß, welches sowohl über diese Frage, als über das Leben Gougeons ein großes Licht verbreitet.

Im Jahre 1547 erschien eine Uebersetzung Vitruv's von Martin, deren selten gewordene Exemplare jedoch noch in den öffentlichen Bibliotheken vorhanden. Diese Uebersetzung war nicht nur mit Kupferstichen nach Gougeon geziert, sondern auch von einer kleinen Abhandlung dieses Künstlers über die Architektur begleitet. Dieser Uebersetzung von Jean Martin geht eine Zueignung an den König voran, in welcher man folgende Stelle liest: „Dieses Werk ist mit neuen Figuren, die Maurerei betreffend, von Meister Jean Gougeon, ehemaligem Architekten des Herrn Connetable's, jetzt einem der Ihrigen, bereichert.“

Hieraus gehen hauptsächlich drei Folgen hervor: die Erste, daß Jean Gougeon wenigstens architektonisch zeichnen konnte; die Zweite, daß er den didaktischen Begriffen dieser Kunst nicht fremd war; die Dritte und Entscheidendste, daß er zu seiner Zeit als Architekt bekannt und als Solcher bei dem

Connetable von Montmorency und endlich selbst als königlicher Architekt angestellt war.

Man konnte demnach ohne alle Unwahrscheinlichkeit vermuthen, daß Jean Gougeon, nachdem er im Jahr 1547, also ein Jahr vor dem Datum der Inschrift über der Pforte des großen Saales, wo sich die Tribune der Cariatiden befindet, zu den Architekten Heinrichs II. gehört, eben sowohl der Architekt als der Bildhauer dieses schönen Werkes gewesen.

Die Gewohnheit, im Louvre die Architektur Pièrre Lescot's immer von der Skulptur Jean Gougeons begleitet zu sehen, hat Viele zu glauben verleitet, daß umgekehrt, wo anderwärts die Skulptur Jean Gougeon's von Architektur begleitet sei, diese nur von Pièrre Lescot seyn könne.

Daher die Meinung, oder wenn man will, das Vorurtheil, daß die Fontaine des Innocens, so berühmt durch ihre Bildhauerarbeiten, hinsichtlich der Architektur das Werk Lescots sei. Unglücklicherweise ist dieses Denkmal, welches vor mehr als vierzig Jahren auseinander genommen worden, um in der Mitte des Platzes, wo es sich jetzt befindet, unter einer andern Form wieder hergestellt zu werden, gegenwärtig weit weniger, als ehemals, geeignet, die Frage, um die es sich handelt, durch seinen Styl und Geschmack zu beantworten.

Man muß dieses kleine Denkmal entweder in der Idee, oder nach den davon vorhandenen Zeichnungen wieder in seinen ursprünglichen Zustand versetzen, um sich zu überzeugen, daß Jean Gougeon der Urheber sowohl der Architektur als der Skulptur desselben war. Zwei seiner Seiten, waren früher unvollendet geblieben, ja sogar nicht einmal begonnen. Es sollte mit seinem Untersatze, aus welchem das Wasser sprudelte, ein langes Viereck von Arkaden, eine in der Fronte und zwei in seiner Länge, bilden. Aus seiner Decoration und den Gegenständen der Figuren zu schließen, hatte der Künstler den Plan, ein kleines hydraulisches Gebäude daraus

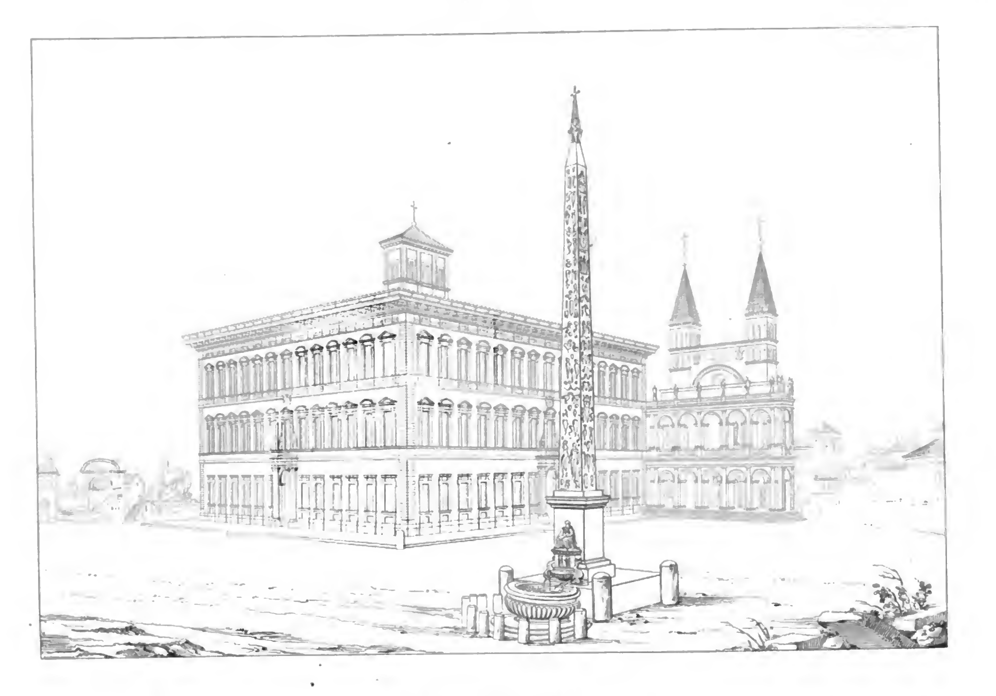
zu machen, an welchem jedoch die Architektur nur die Begleitung, man könnte wohl sagen, den Rahmen der Skulptur, vorstellen sollte. Alles war oder schien hier wenigstens darauf angelegt. Den Raum zwischen den korinthischen Pilastern zieren an den Pfeilern Figuren von Najaden, und über jeder derselben las man in einer Kartusche: FONTIUM NYMPHIS. Alle Felder der Attika und des Säulenstuhles über dem Untersatze waren mit Basreliefs und analogen Compositionen angefüllt, die, wenn das Denkmal vollendet worden wäre, dasselbe zu einer Art, den Nymphen der Brunnen geweihter *Aedicula* gemacht haben würden.

Wir haben gleichsam in der Vergangenheit gesprochen, obgleich man selbst noch in der Umgestaltung, die es erlitten, die Wirklichkeit von dem, was wir eben beschrieben, erkennen und vor Allem die Verhältnisse seiner Architektur zu seinen Skulptur beurtheilen kann.

Es scheint uns nie an irgend einem Gebäude eine größere Uebereinstimmung des Styls, des Geschmacks und der Ausführung zwischen dem Werke des Architekten und dem des Bildhauers geherrscht zu haben. Man unterscheidet mit der größten Klarheit in den Verhältnissen die Vorsprünge, die Art der Profile und in allen Gliedern der Säulenordnung einen Geschmack von Basrelief, eine gewisse an Magerkeit gränzende Feinheit der Arbeit, welche den Charakter dieser Architektur ausmachen, und kann die Absicht, den eleganten Styl der Skulpturen, die hier die Hauptrolle spielen sollten, nur desto glänzender gegen dieselbe abstechen zu lassen, unmöglich verkennen. Alles scheint hier endlich so sehr die Arbeit eines und desselben Instruments, Alles gleichsam so ganz aus einem Gusse zu seyn, daß es schwer zu glauben ist, daß die beiden Theile des Werkes nicht von einem und demselben Meister seien.

Der Geschmack, oder was man die Physionomie dieser Architektur nennen kann, scheint uns um so mehr Jean Gou-

geon anzugehören, als wir ihn sehr leserlich auf einem Theile eines andern Gebäudes geschrieben finden, welches ihm einstimmig zugeschrieben wird. Dieß ist das Thor des Hotels von Carnavalet in der Straße Culture-Sainte-Catharine zu Paris. Die Nebenverzierungen dieses Thores gelten allgemein für das Werk Gougeon's; und auch hier zeigt der architektonische Theil der Arbeit jene Identität des Geschmacks und, wenn man so sagen darf, jene Familienähnlichkeit, die selbst ein wenig geübtes Auge unmöglich verkennen kann.



E. Ollivier sc.

PALAIS DE S.T JEAN DE LATRAN, À ROME.

T. 2. p. 69

Domenico Fontana,

geboren im Jahre 1543, gestorben im Jahre 1607.

Der Name Fontana ist zu Rom einer der berühmtesten in der Architektur geworden. Vier Architekten haben denselben geführt und seinen Ruhm während beinahe zwei Jahrhunderten gerechtfertigt. Der erste war Giovanni Fontana, der Bruder und Vorgänger Domenico's, dessen Sohn und Erbe Cesare Fontana war. Der Letzte, welcher im Jahre 1714 gestorben, war Carlo Fontana, geboren ebenfalls in dem Gebiete von Como und wahrscheinlich zu der nämlichen Familie gehörig. Aber Keiner kam an Talent und Ruhm Domenico Fontana bei, dessen Geschichte wir hier mittheilen.

Er wurde zu Mili, einem Dörfchen am Ufer des Comersees, geboren. Kaum zwanzig Jahre alt, verließ er sein Vaterland und kam nach Rom, um seinen ältern Bruder Giovanni Fontana aufzusuchen, der hier schon seit einiger Zeit die Architektur studirte. Ermuntert durch das Beispiel seines Bruders und vielleicht auch durch das Studium der Geometrie, worauf er sich früher verlegt, säumte Domenico nicht, sich ebenfalls dieser Kunst zu widmen, worin er in kurzer Zeit reißende Fortschritte gemacht zu haben scheint.

Der Kardinal Montalto, welcher unter dem Namen Sixtus V. den päpstlichen Thron bestieg, vertraute ihm die Erbauung der Kapelle, genannt del Presepio zu Santa Maria Maggiore, bekanntlich eine schöne und reiche, mit vielem Geschmacke

gezierte Kuppel, deren Form und Verhältniß man bewundert, und die an jedem andern Orte, als zu Rom, eine verdiente Celebrität erlangt haben würde. Ihr Grundriß bildet ein Griechisches Kreuz. Ihr Aufriß besteht aus vier großen Bogen, auf deren Zwickeln sich der mit vieler Pracht verzierte Dom erhebt. Der nämliche Kardinal ließ zur nämlichen Zeit ganz nahe bei dieser Kirche, durch Fontana einen sehr schönen Palast aufführen, welcher seitdem unter dem Namen der Villa Negroni bekannt.

Gregor XIII., welcher den Kardinal Montalto so große Ausgaben machen sah und ihn deswegen für sehr reich hielt, entzog ihm seine Pension. Der Papst befand sich im Irrthume, und die Unternehmungen, welche aus Mangel an Fonds nicht fortgesetzt werden konnten, wurden sofort eingestellt. Vielleicht wären sie auch nie vollendet worden, wenn nicht der Architekt, dem Kardinal aufrichtig ergeben, und voll Ehrgeiz, seine Projekte auszuführen, eine Summe von tausend römischen Skudi, die Frucht seiner Arbeiten und seiner Ersparniß, sich vom Hause hätte schicken lassen. Mit dieser sehr mäßigen Summe fand er Mittel, die Arbeiten der Kapelle del Presepio fortzusetzen. Diese Großmuth Fontana's war die Quelle seines Glücks.

Kurze Zeit darauf wurde der Kardinal Montalto Sixtus V. und Fontana Architekt des Papstes.

Die Kapelle del Presepio wurde gänzlich vollendet und der erwähnte Palast erhielt in seinen Gebäuden und Gärten eine Vollständigkeit, die ihn lange zu einem der merkwürdigsten Paläste Roms machte. Das Hauptgebäude besteht in einer sehr einfachen viereckigen Masse von drei Stockwerken, mit Inbegriff des Erdgeschosses. Ein Vorbau dient dieser Masse zur Frontispice und stellt einen, aus drei Arkaden bestehenden Portikus dar, welcher die Vorhalle des Eingangs bildet. Die Pfeiler dieser Arkaden ziert eine dorische Säulenordnung. In

der mittlern Etage sieht man zwischen den drei Fenstern, womit der Vorbau durchbrochen ist, jonische Pilaster, und korinthische wiederholen diese Anordnung in der obern. Außer diesen findet man sonst nirgends Pilaster, als an den Ecken des Palastes. Sehr schöne Fenstereinfassungen, abwechselnd mit spitzwinkligen und gebogenen Giebeln machen die einzige Verzierung desselben aus. Ehemals bewunderte man hier auch als eine Zierde der Gärten eine große Anzahl antiker Statuen, welche Theils verkauft und Theils in das Museum gebracht wurden. Ferner standen hier zwei kleine Lusthäuser von sehr elegantem Geschmacke. Aber Alles dieß ist in Folge politischer Umstürze verschwunden, die so viele Reichthümer verschlungen.

Nachdem Sixtus V. den päpstlichen Thron bestiegen, begann er alsbald, die Projekte mehrerer seiner Vorgänger über die Wiederherstellung der Denkmäler des alten Roms hervorzusuchen. Das Erste, was er in dieser Beziehung wollte ausführen lassen, war die Aufrichtung der Obelisken, welche vor Zeiten aus Aegypten gebracht, die Hauptstadt der Welt geziert hatten. Der Obelisk des Vatikans, merkwürdig unter den größten durch den schönen und ganz unversehrten Zustand, in welchem er sich befand, stand allein noch aufrecht auf seiner Basis, die unter Schutt und Erde gänzlich begraben war. Der Ort, der ihn gleichsam vor Wind und Wetter geschützt, schien ihn auch der Vernichtung entzogen zu haben. Es war schon öfters die Rede davon gewesen, ihn von da hinweg zu nehmen und vor der neuen Basilika von St. Peter aufzurichten; aber die Schwierigkeit des Unternehmens hatte immer die Ausführung verschoben.

Sixtus V. rief Mathematiker, Ingenieurs, die geschicktesten Männer aus allen Ländern zusammen, und es kamen Theils in Zeichnungen, Theils in Modellen, Theils schriftlich und theils mündlich mehr als fünfhundert Projekte zum Vorschein.

Unter den Conkurrenten befand sich, wie man leicht denken kann, auch Fontana. Er stellte dem Papste das Modell einer Maschine vor Augen, die im Kleinen auf einen Obelisken von Blei wirkte, welcher durch das Spiel von Winden und Flaschenzügen sich nach Belieben senkte und hob. Er that noch mehr; durch das nämliche Verfahren hob er einen kleinen Obelisken des Mausoleums des Augustus auf, welcher zerbrochen auf der Erde lag. Nach langen Diskussionen wurde die Maschine Fontana's genehmigt. Da er aber noch keinen solchen Ruf besaß, wodurch er sich das öffentliche Vertrauen erworben, übertrug Sixtus V. das Unternehmen Ammanati und Giacomo della Porta.

Gekränkt, sich die Ausführung eines Projekts entzogen zu sehen, dessen Urheber er war, begab sich Fontana zum Papst und stellte ihm vor, daß Niemand mehr den Erfolg einer Maschine zu sichern vermöge, als der Erfinder derselben. Der Papst ging endlich in seine Gründe ein und entschloß sich, ihm die Ausführung des Unternehmens anzuvertrauen.

Nachdem er alle nöthigen Vorbereitungen getroffen, sowohl auf dem Wege, anf welchem der Obelisk transportirt werden sollte, den Boden zu befestigen, als auch sich alle Arten von Materialien zu verschaffen, die zur Verfertigung seiner Maschine geeignet, ließ er ein Gestell von Zimmerholz bauen, deren aufrecht stehenden Stücke, acht an der Zahl, von einer bedeutenden Dicke, eben so viele Säulen bildeten. Jede, aus mehreren Stücken zusammengesetzt, hatte achtzehn Palmen im Umfange, und diese Stücke waren durch dicke Seile, ohne Nägel und Knoten zusammengebunden. Da die einzelnen Holzstücke nicht so hoch waren, um die Höhe von 123 Palmen zu erreichen, welche das Gestell haben mußte, so setzte man mehrere aufeinander und befestigte sie durch eiserne Reife. Der Obelisk wurde mit einer doppelten Matte umwunden, um gegen jeden Zufall geschützt zu seyn. Darauf umgab man

ihn mit starken Bohlen, längs welchen man noch rings um diese Art von Kistenpackung lange eiserne Stangen legte. Die so verwahrte Masse wog ungefähr fünfzehn mal hundert tausend Pfund.

Das Erste, was nun zu thun, war: den Obelisk in die Höhe zu heben, von seinem Piedestale herabzunehmen, ihn zu neigen und auf den Wagen zu legen, welcher bestimmt war, ihn an seinen neuen Ort zu transportiren, dann ihn dort wieder aufzurichten und ihn auf das neue Piedestal zu setzen: lauter Arbeiten, deren Detail Fontana in dem von ihm herausgegebenen Werke (Del Modo tenuto nel trasportare l'obelisco Vaticano etc.) selbst beschrieben.

Den 30. April 1586 fand in Gegenwart einer unzähl-baren Menge Zuschauer, welche die Neugierde von allen Seiten herbeigezogen, die erste Arbeit Statt. Der Obelisk wurde von seiner Basis herabgenommen, gesenkt, den 7ten Mai auf die Walzen gelegt und auf die Unterlage von Zimmerholz gebracht, welche man von dem Orte an, wo er sich bisher befand, bis zu der Stelle, die er jetzt einnimmt, bereitet hatte. Den 13ten Juni wurde er mittelst vier Walzen und nur vier Winden in Bewegung gesetzt. Wegen der großen Hitze, welche die Arbeiter belästigte, fand der Papst für gut, die Aufrichtung des Obelisken bis zum nächsten Herbste zu verschieben.

Das Fußgestell des Obelisken war, wie schon erwähnt worden, 40 Palmen tief in der Erde vergraben und bestand aus zwei übereinander liegenden Stücken. Die Basis mit ihrer Hohlkehle war aus einem Stücke und der Sockel von weißem Marmor. Fontana verwendete den Sommer dazu, das neue Fußgestell zu bereiten; und da alle Anordnungen beendigt waren, wurde der 10te September zur Aufrichtung des Denkmals bestimmt. Es ging Alles mit dem glücklichsten Erfolge von Statten. Sixtus V. ließ auf der Spitze des Denkmals ein Kreuz von Bronze errichten, welches 40 Palmen hoch war, mit welchem nun die ganze Höhe 180 Palmen beträgt.

Fontana wurde zum Ritter vom goldenen Sporn und zum römischen Edelmann ernannt. Der Papst gab ihm eine Pension von zwei tausend Goldskudi, die sich auch auf seine Erben erstreckte, nebst einer Summe von fünf tausend Goldskudi, die ihm sogleich baar ausbezahlt wurden. Zu allem diesem fügte er noch das Geschenk alles Zimmerholzes und aller Materialien, welche zu diesem großen Unternehmen gebraucht worden: einen Werth, den man auf mehr als zwanzig tausend römische Skudi, oder hundert tausend Franken schätzte. Am Fuße des Obelisks befindet sich eine kleine, ganz unscheinbare Inschrift, in welcher man aber liest: Dominicus Fontana ex pago agri novocomensis transtulit et erexit.

Nachdem diese schwierige Unternehmung gelungen, war es Fontana nur ein Spiel, noch drei andere Obelisken aufzurichten, obgleich sich zwei darunter befanden, wovon derjenige, welcher den Platz del Popolo ziert, ungefähr von gleicher Höhe, wie der des Vatikans, und der Andere, welcher vor dem Palaste von St. Johann von Lateran aufgestellt worden, der Größte von Allen ist, die man kennt. Aber diese beiden großen Spitzsäulen waren in mehrere Stücke zerbrochen. Die Hauptsorge des Architekten bei ihrer Aufrichtung war: sie wieder so zusammenzufügen, daß ihre Brüche wenig bemerkbar wurden und ihnen angemessene Fußgestelle zu geben. Der dritte Obelisk, welcher vor der Kirche von Santa Maria Maggiore aufgerichtet wurde, ist ganz, aber von weit geringerem Umfange und von geringerer Höhe, indem er nur 66 Palmen, also etwas mehr als halb so hoch, als der Obelisk des Vatikans ist. Aber Fontana richtete ihn auf einem Fußgestelle von 32 Palmen auf.

Wie groß auch der Ruhm war, welchen diese Art von Arbeiten dem Namen Fontana's erworben, so hatte es ihm bisher doch an Gelegenheiten zu solchen gefehlt, die mehr

architektonischer Natur, ihm einen Platz unter den berühmtesten Meistern seiner Zeit anweisen konnten. Sixtus V. bot ihm eine solche Gelegenheit dar, indem er ihn mit den unermeßlichen Arbeiten beauftragte, welche zu St. Johann von Lateran und in den dazu gehörigen Gebäuden Statt finden sollten. Der vor dieser Kirche in der Richtung der großen Straße, die ihr den Anblick von Santa Maria Maggiore gewährt, aufgerichtete Obelisk forderte, daß eine, dieser Ansicht würdige Façade, auch dieser Seitenpartie der Basilike zur Frontispice diente. Fontana erhielt demnach den Auftrag, auf der Linie ihres Kreuzes, rechts, einen Portikus von zwei übereinander gestellten Bogenreihen aufzuführen. Die Untere ist dorischer Ordnung, und eine korinthische ziert die Pfeiler des obern Portikus, welcher zur Loggia für die Ertheilung des päpstlichen Segens dient.

Anstoßend an diesen Portikus, hatte Fontana die Ehre, den Lateran'schen Palast, vielleicht den beträchtlichsten in Rom, nach dem Vatikan, aufzuführen. Schwerlich wird man eine imposantere und zugleich regelmäßigere Masse von einer verständigern Anordnung anzuführen vermögen. Sie besteht, mit Inbegriff des Erdgeschosses, aus drei Etagen. Die Façaden haben keine andere Verzierung, als Fenstereinfassungen in den beiden oberen Etagen, abwechselnd mit spitzwinkeligen und gebogenen Giebeln. Ein großes und reiches Gesims krönt mit vielem Adel dieses große Viereck.

Um diesen Palast zu bauen, war Fontana genöthigt, die Scala Santa vor die benachbarte Kapelle Sancta Sanctorum zu verlegen. Zur Bequemlichkeit fügte er derselben zwei Seitentreppen bei und führte vorwärts eine Façade auf, die im Erdgeschosse aus dorischen Säulenlauben besteht, über welche sich eine Etage von fünf Fenstern in einer Reihe erhebt. Man tadelt mit Recht in dem dorischen Friese eine Anordnung von Dreischlitzen, deren Unregelmäßigkeit überflüssig war.

Sixtus V. übertrug Fontana zur nämlichen Zeit die Erbauung der Bibliothek des Vatikans, zu welchem Zwecke dieser ein Gebäude aufführte, welches den großen und schönen Hof des Belvedere, ein Werk Bramante's, durchschnitt und denselben dadurch in zwei Theile theilte. Vielen speziellen Verhältnissen und lästigen Gleichstellungen unterworfen, hat dieß Gebäude das Werk Bramante's verunstaltet und sehr wenig zum Ruhme Fontana's beigetragen.

Eine mehr in die Augen fallende Construktion, die er vollendete, bestand in dem äußern Theile des Palastes des Vatikans, welcher gegen den St. Petersplatz und die Stadt Rom gerichtet und der Bedeutendste dieses Gesammtganzen ist. Uebrigens ist dieß eine Masse, welche jener des Palastes von St. Johann von Lateran ganz ähnlich ist.

Fontana hatte auch großen Antheil an der Erbauung des Quirinalischen Palastes. Er ließ denjenigen Theil des Gebäudes aufführen, welcher auf den Platz Monte Cavallo und die Strada Pia sieht. Er erweiterte diesen Platz und ließ aus den Bädern Constantins die beiden Colosse, die man jetzt dort sieht, dahin transportiren und so aufstellen, daß sie der Straße gegenüber stehen. Die Strada Pia bildet bekanntlich mit der Strada Felice ein Kreuz. An den vier Ecken, welche durch die Vereinigung der beiden Straßen gebildet werden, errichtete er eine Fontaine. Die Idee war gut; aber hinsichtlich der Ausführung muß man immer bedauern, daß eine so schön gelegene Stelle nicht die Idee eines weit größern Raumes und einer angemessenern Verzierung eingeflößt.

Die zwei berühmten Triumphsäulen Trajan's und Antonin's verdankten Fontana ihre gänzliche Wiederherstellung und die neuen Verzierungen, die, obgleich unter verschiedenen Namen und Sujets, diesen Denkmälern, oder wenigstens dem äußern Effekt ihrer Masse, einen Theil ihrer alten Würde wiedergaben.

Man muß sich über die große Menge der, während des kurzen fünfjährigen Zeitraums der Regierung Sixtus V. von Fontana projektirten, unternommenen oder ausgeführten Werke nothwendig erstaunen. So sah man ihn zu gleicher Zeit beschäftigt: das Hospitium der Mendicanti bauen, welches seitdem das der armen und gebrechlichen Priester geworden; die Wasserleitung der Aqua Felice, in einer Länge von zwei und zwanzig Meilen mit Hülfe von zwei-, drei- und viertausend Arbeitern ausführen, und auf dem Platze Termini die große Fontaine erbauen, in die sich die, durch den von ihm gänzlich wieder hergestellten Aquaduct herbeigeleitete Wassermasse ergießt.

Der Springbrunnen von Termini ist durch seine Wichtigkeit und durch die große Masse seines Wassers einer der merkwürdigsten Roms. Man wünschte das Nämliche auch von seiner Composition und Erfindung sagen zu können. Sein Gesammtganzes bietet eine Partie dar, welche mehr der Architektur als der Decoration angehört. Und diese Partie, fast ähnlich jener der Fontaine von San Pietro in Montorio, die man ebenfalls für ein Werk Fontana's hält, scheint von der Anordnung der Triumphbogen mit drei Arkaden und einer großen, mit einer Inschrift angefüllten, Attika entlehnt. Diese Façade bildet den Aufriß eines Gebäudes von geringer Tiefe, welches das Wasserschloß oder der Wasserbehälter ist, aus welchem sich das Wasser durch drei Fälle in ein großes Becken stürzt, das mit einer Balustrade umgeben, auf welcher sich in bestimmten Entfernungen Löwen von Basalt, in ägyptischem Style, befinden, aus deren Rachen Wasser strömt. Die Idee Fontana's bei der Decoration dieses hydraulischen Denkmals war, an das Wunder zu erinnern, welches Moses durch das Schlagen des Felsen mit seinem Stabe bewirkt. Ein solches Sujet hätte, wie schon bemerkt worden, Veranlassung zu einer Composition von weit malerischerer Natur geben sollen. Fontana begnügte sich indessen, dasselbe durch die am Fuße in

einer Art von Nische unter der mittlern Arkade befindliche kolossale Statue Mosis und durch zwei in den beiden Seiten-Nischen oder Arkaden angebrachte Basreliefs, deren Figuren die ihren Durst löschenden Israeliten darstellen, nur anzudeuten oder die Intention davon zu erkennen zu geben. Man sieht, daß die Beziehung der Statue des kolossalen Moses, welcher gedacht ist, als ob er hier Wasser aus dem Felsen hervorsprudeln ließ, auf die kleinen Figuren der Basreliefs viel zu unmerklich ist. Indessen muß man gestehen, daß wenn man in die Hauptnische eine andere Statue, als die lächerliche Figur Mosis gestellt, das allgemeine Motiv dieser Composition mit mehr Verdienst und Effekt weit mehr Ruf und Celebrität hätte erlangen können.

Sixtus V. hatte den Plan gefaßt, in dem Coliseum eine Wollspinnerei anzulegen. Fontana erhielt den Auftrag, für dieses Etablissement einen Plan zu entwerfen, welcher dem Ueberreste dieses großen Amphitheaters angepaßt werden könne. Diesem Plane gab er eine elliptische Form, wie die des alterthümlichen Denkmals selbst war. Vier Thore hätten die Eingänge in dieß neue Etablissement gebildet. Eine Fontaine hätte den Mittelpunkt des Hofes eingenommen, welcher inwendig rings mit Boutiquen und Zimmern umgeben worden wäre. Schon hatte man angefangen, den Boden zu ebnen, als der Tod des Papstes die ganze Unternehmung vereitelte.

Durch den Verlust seines Protektors änderte sich plötzlich das Glück Fontana's. Während er zu Borgheto mit der Erbauung einer Brücke über die Tiber von Travertinsteinen beschäftigt war, verläumdeten ihn seine Feinde durch allerlei Beschuldigungen bei dem Papste Clemens VIII., der ihm seine Stelle als päpstlicher Architekt nahm. Man trug sogar darauf an, ihn anzuhalten, Rechenschaft über die Summen abzulegen, die er zu den verschiedenen Unternehmungen verwendet, mit deren Ausführung er beauftragt worden. Unterdessen aber

berief ihn der Graf von Miranda, Vicekönig von Neapel, in seine Hauptstadt und ernannte ihn zum königlichen Architekten und ersten Ingenieur des Königreichs.

Als er im Jahre 1592 zu Neapel ankam, wurden ihm sogleich einige hydraulische Arbeiten, dann die Verbesserung mehrerer Straßen und Quartiere der Stadt, unter anderen auch die des Platzes Castel Nuovo, übertragen, wo er die Fontaine Medina, die schönste in ganz Neapel, erbaute.

In dem erzbischöflichen Palaste sind die drei Mausoleen Carls I., Carl Martels und Clementine, seiner Gemahlin, Denkmäler von seiner Composition.

Er gab die Zeichnungen zu mehreren Hochaltären, als: zu dem in der erzbischöflichen Kirche zu Amalphi und zu jenem von St. Matthäus zu Salerno mit der unterirdischen Kapelle, zu welcher eine doppelte Treppe hinabführt.

Aber das größte Werk Fontana's zu Neapel war der königliche Palast, welcher unter dem Vicekönige, Grafen von Lemos, unternommen worden. Dieses Gebäude bietet eine höchst imposante Masse dar, die mit Inbegriff des Erdgeschosses aus drei Etagen besteht. Das Erdgeschoß wird durch schöne Säulenlauben in Arkaden gebildet, welche mit einer dorischen Säulenordnung geziert sind. Eine jonische ziert die Pfeiler zwischen den Fenstern der mittlern Etage, und eine zusammengesetzte korinthische erhebt sich zwischen den Fenstereinfassungen der obern. Der Palast sollte drei große Thore erhalten. Das Mittlere ist mit dorischen Säulen von Granit von der Insel Elba geziert und führt in einen Hof von keinem sehr großen Umfange. Die beiden Seitenthore sollten in zwei ähnliche Höfe führen.

Die Hauptfaçade dieses Palastes, an welcher man ein und zwanzig Fenster in einer Reihe zählt, hat eine Länge von 520 Neapolitanischen Palmen; die der Seitenfaçaden beträgt 360 und die Höhe des ganzen Gebäudes 110. Seit Fontana wurden im Innern des Palastes zu verschiedenen Malen viele

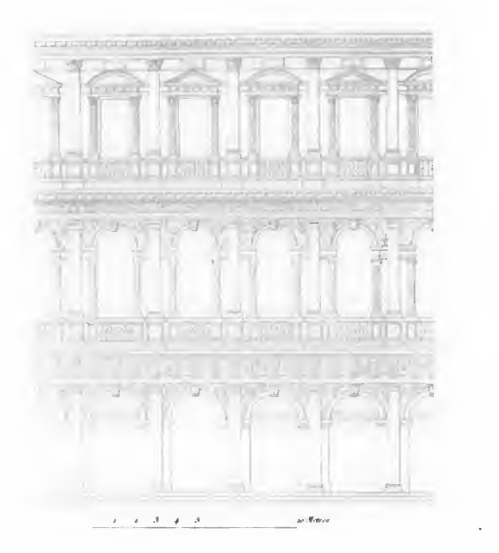
Veränderungen vorgenommen, und die ersten Anordnungen so mannigfaltigen Modifikationen unterworfen, daß das, was man über den gegenwärtigen Zustand des Innern sagen könnte, der Geschichte des ersten Architekten meistens fremd seyn würde.

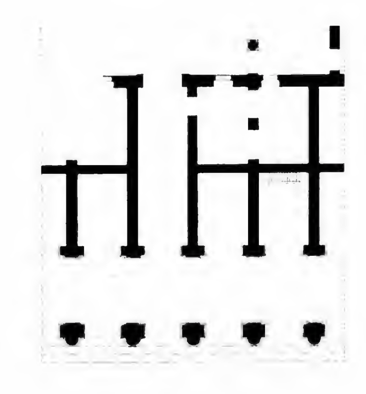
Fontana gab auch den Plan und die Zeichnungen zu einer Brücke, welche bei dem Thurme von San Vincenzo mit einem Molo errichtet werden sollte. Die Länge sollte 400 Cannen betragen. Nachdem man den zehnten Theil derselben vollendet hatte, wurde das Unternehmen aufgegeben.

Dieser Architekt starb zu Neapel mit Ehren und Reichthümern überhäuft, und wurde in der, der Lombardischen Nation gehörigen St. Annenkirche in einer Kapelle begraben, die er hatte aufführen lassen, und wo ihm sein Sohn Cäsar Fontana ein sehr schönes Grabmal errichtet.

Domenico Fontana erhielt von der Natur ein besonderes Genie für die Mechanik. Kein anderer Architekt scheint mit so glücklichem Erfolge dieses Talent mit dem seiner Kunst vereinigt, Keiner vielleicht auch solche Gelegenheit gehabt zu haben, dieses Verdienst zu entwickeln. Als Architekt kann er nicht den großen Meistern gleichgestellt werden, die ihm voran gegangen, und deren Werke klassisch oder Modelle geblieben und bleiben werden. Schon zu seiner Zeit hatte sich der Geschmack des Einfachen und Großen, zwar weniger in der Composition der Massen, als in dem Styl der Details verändert. Man findet bei Fontana jenen Einfluß eines wenig überlegten Geschmackes für Veränderung in einigen Profilen, in einem Mangel an Reinheit der Verhältnisse; in gewissen Willkührlichkeiten der Formen und Verzierungen: lauter Verschiedenheiten, die, wenn man will, von geringem Belange sind, die aber, neben ihrer Ueberflüssigkeit, den großen Nachtheil haben, daß sie der Neuerungssucht, die am Ende immer zur Verwirrung, Zerstörung und Nichtigkeit führt, Thür und Thor öffnen.

SCAMOZZI.





E. Ollivier sc.

PROCURATIE NUOVE, À VENISE.

T. 2. p. 83.

Vincenzo Scamozzi,

geboren im Jahre 1552, gestorben im Jahre 1616.

Wenn man den von Temanza über diesen berühmten Architekten gesammelten Nachrichten glauben darf, hatte derselbe zu seinem ersten Lehrer Domenico Scamozzi, seinen Vater, welcher in Vicenza, seiner Vaterstadt, als guter Baumeister bekannt, zugleich als ein geschickter Ingenieur beauftragt war, die Plane von Städten und Gegenden aufzunehmen, und sich durch diese verschiedenen Hülfsmittel nicht nur eine ehrenvolle Existenz, sondern auch einen Wohlstand erwarb, der es ihm möglich machte, seiner Familie eine gute Erziehung zu geben. Dieß genügt, um zu zeigen, warum der Sohn von Domenico Scamozzi eine natürliche Neigung zu dem Studium der Architektur empfand.

Aber das Land und die Zeit, wo und in welcher er geboren wurde, erklären nicht minder, wie er einer der größten Architekten seines Jahrhunderts werden konnte. In seinem Vaterlande wurde damals die Architektur ganz besonders geachtet. Es war dieß die Epoche, wo alle Reichen, alle Männer in öffentlichen Würden sich durch einen allgemeinen Impuls angetrieben fühlten, sich durch Wohnungen zu unterscheiden die bei den Nachkommen noch von ihrem Geschmacke und ihrer Liebe für die schönen Künste zeugten. Venedig war der Hauptort der Civilarchitektur geworden. San Micheli, Sansovino und Palladio hatten, wenn man so sagen darf, die

praktische und theoretische Schule dieser Kunst dahin verlegt. Und dahin wurde Vincenzo Scamozzi berufen, sich auszubilden.

Schon hatten einige Versuche, die Früchte seiner ersten Arbeiten, in ihm einen Fortpflanzer des Geschmacks dieser großen Meister, ein Subjekt verkündigt, welches ein würdiger Nachfolger derselben zu werden versprach. In einem Alter von siebenzehn Jahren hatte er für die Grafen Alessandro und Camillo Godi das Projekt eines Palastes von seiner Composition entworfen, welches zwar nicht ausgeführt worden, aber es zu werden verdient hätte. Man bewundert an demselben besonders die Geschicklichkeit, mit welcher er einen unregelmäßigen Boden in eine Fläche umzuwandeln wußte, deren sämmtliche Theile gleichsam gerade gerichtet und in eine vollkommene Regelmäßigkeit gebracht worden. Scamozzi hat uns selbst in seiner Idea dell' architettura (parte prima, lib. III. cap. 16.) den Grund- und Aufriß eines ziemlich großen Landhauses überliefert, welches er zu Villa-Verla für den Grafen Leonardo Verlato erbaut, und versichert uns, daß dieß eines seiner ersten Jugendwerke gewesen (secondo i nostri giovanili disegni). Es ist ein sehr schönes Gebäude, dessen erste Etage auf einem sehr hohen Untersatze in Bossage ruht. Acht jonische Säulen bilden einen wenig vorspringenden Vorbau. Auf der Seite des Hofes findet man die nämliche Säulenordnung wiederholt und auf eine Loggia angewendet, deren Vorsprung die Treppen enthält. Symetrie im Grundriß, Eleganz im Aufriß: Alles verkündigt hier den schönen Styl der Venetianischen Schule.

Aber der junge Scamozzi begriff, daß er noch einiger anderer Lehren dieser Schule bedürfe, jener praktischen Lehren nämlich, ohne welche der Architekt, welcher blos Theoretiker ist, Gefahr läuft, unausführbare Projekte zu machen, oder sich genöthigt zu sehen, seine Ideen durch Andere ausführen zu lassen, die, weil sie solche nicht begriffen, auch den Geist

derselben nicht wiederzugeben vermögen. Deswegen begab er sich nach Venedig, wo viele Denkmäler der ersten Meister jener Zeit damals eben im Bau begriffen waren. Er selbst erzählt uns, daß er auf dem Zimmerplatze die Verfahrungsarten zu lernen gesucht, die jene angewendet. Es ist nicht zu zweifeln, daß er Vieles von den Werken Palladio's gelernt und daß besonders der Styl und die Kenntniß dieses großen Architekten einen sehr wirksamen Einfluß auf seinen Geschmack ausgeübt. Nichts bewies dieß übrigens besser, obgleich er diese Art von Verbindlichkeit nicht eingestehen wollte, als seine eignen Arbeiten, was uns indessen nicht abhalten darf, an denselben zu loben, was sie in Hinsicht auf Kunst lobenswürdiges darbieten.

In jeder Kunst gibt es eine Epoche, wo, wenn das Genie einen gewissen Höhenpunkt erreicht, der Stolz Diejenigen, die in derselben leben, zu verschiedenen Mitteln verleitet, sich Ruhm zu erwerben. Einige vermeinen, daß der einzige Weg zu diesem Ziele der Weg der Neuerung sei, und daß, um den Ruhm der Alten zu erreichen oder zu übertreffen, man blos Etwas mehr oder anders zu machen brauche: dieß ist das gewöhnlichste Prinzip des schlechten Geschmackes und der Bizarrerie. Andere, denen es, Dank der Anstrengungen, die **vor** ihnen gemacht worden, ohne Mühe gelungen, eine gewisse Höhe zu erreichen, zu welcher sie den Weg geöffnet und geebnet fanden, eignen sich das Verdienst eines Talentes an, das sie großentheils den früheren Werken Anderer verdanken. Aus Selbstsucht affektiren sie dann eine Geringschätzung gegen Alles, was vor ihnen ausgeführt worden, und obgleich sie Nachahmer Anderer bleiben, suchen sie ihre Nachahmung zu verbergen, um nicht zu scheinen, jemandem Dank schuldig zu seyn.

Diese Verkehrtheit besaß Scamozzi. Die Geschichte, die uns dieß enthüllt, berichtet uns, daß, während er die Geheimnisse des Genie's Palladio's in seinen Werken und Verfahrungsarten studirt und ausgespäht, er sich den Schein gegeben,

weder mit ihm noch mit den übrigen geschickten Meistern seiner Zeit in irgend einer Berührung zu stehen, aus Furcht, sagt man uns, Verdacht zu erregen, Etwas von ihnen gelernt zu haben. Diese nämliche Gesinnung verkündigt sich in seinen Schriften über die Architektur, in welchen er sich gegen Palladio so übelwollend als geringschätzend gegen seine Manier zeigt.

Da wir es hier indessen nur mit dem Talente und den Werken Scomozzi's zu thun haben, glauben wir uns überhoben, das innere Motiv dieser Denk- und Handlungsweise näher zu untersuchen. Wenn ein übertriebener und übelverstandener Wetteifer ihn in seinen Gesinnungen und Meinungen über das Verdienst seiner Vorgänger sollte irre geleitet haben, müssen wir hingegen sagen, daß glücklicherweise seine Werke die ihm angeschuldigten, wenig ehrenvollen Gesinnungen und Reden Lügen gestraft. Kein Architekt hat, in der That, besser als er gezeigt, wie man den großen Meistern folgen und sie nachahmen könne, ohne ihr Kopist zu seyn. Keiner hat sich dem Geschmacke Palladio's mehr genähert als er.

Einige Werke, die in ihm den Künstler und geschickten Baumeister verriethen, verschafften ihm bald einen gewissen Ruf. Die Kirche des Erlösers zu Venedig war eben durch Tullio Lombardo vollendet worden, als man nach der Hand wahrnahm, daß es ihr an gehörigem Lichte fehle. Scamozzi, welcher den Auftrag erhielt, diesem Fehler abzuhelfen, entledigte sich desselben mit dem vollkommensten Erfolge, ohne der Kirche in ihrem Innern Etwas von ihrem majestätischen Effekte zu benehmen. Er begnügte sich, die drei Kuppeln derselben oben zu öffnen und mit einer Laterne zu krönen, wodurch das Schiff die ihm fehlende Helle erhielt.

Nebst diesen Arbeiten beschäftigte er sich mit mehreren Studien, die ihn in alle Kenntnisse der alterthümlichen Architektur einweihen mußten. Er übersetzte den Vitruv, widmete

sich der Lektüre der besten Schriftsteller, so wie der griechischen und römischen Geschichte und der Praxis der Perspektive; so daß er in einem Alter, wo man gewöhnlich noch Schüler ist, mehr als seine Kunst hätte lehren können. Der Palast des Grafen Francesco Trissini, welcher damals zu Vicenza nach seinen Zeichnungen aufgeführt wurde, während dem er in Rom war, schien das Werk eines Künstlers zu seyn, der nichts mehr zu lernen habe.

Aber Scamozzi wußte schon zu viel, um nicht einzusehen, daß ihm noch viel zu wissen übrig sei. In der That mußte er als Künstler, der nach Originalität strebte, nothwendig sein Talent, nicht nach den Werken der Meister seiner Zeit, sondern nach jenen großen Modellen des Alterthums auszubilden suchen, welche diese Meister selbst gebildet, und die gewissermaßen für die Architektur das geworden, was die Natur den übrigen Künsten ist: das vollständigste Beispiel der Grundsätze und Regeln des Schönen und Wahren. Er begab sich demnach nach Rom, nahm die Maaße aller Ueberreste der alterthümlichen Denkmale, so wie den allgemeinen Plan der Bäder Diocletians und des Coliseums, deren gänzliche Wiederherstellung er in Zeichnung entwarf, und vieler anderer Ruinen auf. Mit den nämlichen Untersuchungen beschäftigt, brachte er sechs Monate in Neapel und seinen Umgebungen zu und versichert uns selbst, daß er in den zwei Jahren, die er auf diese Arbeiten verwendet, mehr als in den zehn Jahren seiner ersten Studien gelernt.

Im Jahre 1580 kam er nach Vicenza, seine Vaterstadt, zurück. Aber Vicenza bot ihm nicht die Aussicht auf so große Unternehmungen dar, zu welchen er sich durch seine Studien und seine gesammelten vielen und umfassenden Kenntnisse berufen fühlte.

Das reiche und mächtige Venedig war damals der einzige seinem Talente entsprechende Schauplatz geworden. Palladio

war seit Kurzem todt. Es gab hier eine große Erbschaft zu machen. Ein wichtiges Werk sollte bald denjenigen zu erkennen geben, dem dieselbe zufallen sollte. Es war darum zu thun, dem Dogen Nicola del Ponte in der Kirche della Carita, den Mausoleen der Dogen Barbarighi gegenüber, ein prächtiges Grabmal zu errichten. Scamozzi wurde damit beauftragt. Man kann sich also leicht denken, daß die Architektur dabei die Hauptrolle spielte. Auch besteht dasselbe aus einer Ordnung von vier korinthischen Säulen, die sich auf einem sehr schönen Untersatze erheben. Die Mitte bildet ein Bogen, auf welchem sich eine Urne in antiker Form und die Büste des Dogen befinden. Die Säulenweiten zu beiden Seiten enthalten Nischen mit Statuen. Eine mit Figuren von der besten Skulptur gezierte Attika krönt diese Masse, die ganz von Istrischem Stein erbaut ist. Dieses Ensamble hat immer für eine der besten Compositionen dieser Art gegolten.

Dem Credit, den ihm dieses Werk verschaffte, hatte Scamozzi es zu verdanken, daß er zwei sehr mittelmäßigen Künstlern vorgezogen wurde, um das Museum der antiken Statuen, welches der Bibliothek von St. Markus zum Vorsaale dient, und zugleich das große Gebäude der Procuratie Nuove aufzuführen, welches den zweiten Flügel des großen Platzes vorwärts der Basilika bilden sollte. Diese beiden Denkmäler wurden erst nach Verlauf von mehreren Jahren vollendet. Wir werden Gelegenheit haben, auf das Zweite zurück zu kommen. Mehr als ein Hinderniß hat die Vollendung dieser Arbeiten verzögert.

Als Sixtus V. nach Gregor XIII. den Stuhl Petri bestiegen, sandte die Republik Venedig eine Gesandtschaft von vier Personen an ihn ab, um ihm zu seiner Thronbesteigung Glück zu wünschen. Die Abgeordneten wünschten auch Scamozzi mit sich zu nehmen. Er schätzte es sich für ein großes Glück, Rom wieder sehen und dort einige Resultate seiner ersten Studien

verificiren zu können. Sixtus V. war damals eben mit der Wahl der geeigneten Mittel beschäftigt, den großen Obelisk aufzurichten, welcher gegenwärtig den St. Petersplatz ziert. Scamozzi interessirte sich für diese Unternehmung als ein Mann, welcher das Projekt Fontana's nach Verdienst zu würdigen wußte. Sobald der Obelisk aufgerichtet war, kehrte er mit den Gesandten nach Venedig zurück.

Palladio starb, noch ehe er im Innern des olympischen Theaters zu Vicenza jenen Theil der alterthümlichen Theater vollenden konnte, den man die Scene nannte, und hinterließ durchaus keine Zeichnung seiner Architektur. Sylla, sein Sohn, welcher seine Unternehmungen fortsetzen sollte, besaß die besonderen Kenntnisse nicht, welche zu diesem Werke erforderlich waren. Man warf seine Augen auf Scamozzi. Die Feste, welche durch die Durchreise der Kaiserin Marie von Oestreich veranlaßt wurden, verschafften ihm die Gelegenheit, das Denkmal Palladio's zu vollenden, welches ihm um so vollkommener gelang, als er in den Ueberresten des Alterthums die eigentliche Einrichtung und Anordnung der Scena nach den Uebungen und Gebräuchen des damaligen Theaters studirt hatte.

Zur nämlichen Zeit hatte man in Venedig ein großes Bauunternehmen im Plane, welches alle Köpfe beschäftigte. Es war nämlich darum zu thun, die hölzerne Brücke, welche die beiden, durch den großen Kanal getrennten Theile der Stadt mit einander verbindet, durch eine steinerne zu ersetzen. Die geschicktesten Architekten hatten seit langer Zeit ihr Talent an einem Projekte geübt, das aus einem Werke von öffentlicher Nützlichkeit zugleich ein Denkmal machen sollte, welches geeignet, den Geschmack der Stadt zu ehren, auf deren Kosten dasselbe erbaut worden. Aber die politischen Umstände hatten die Hülfsmittel der Republik erschöpft und die Erbauung der Rialto-Brücke war auf ruhigere Zeiten verschoben worden. Endlich wurde Scamozzi eingeladen, seine Ideen über dieselbe vorzu-

legen. Er übergab zwei Plane, den einen nur mit einem einzigen, den andern mit drei Bogen. Oekonomische Gründe, wie es scheint, bewogen die Regierung, dem Projekte Antonio's del Ponte den Vorzug zu geben. Wie dem auch seyn mag, so reklamirte Scamozzi in seiner Abhandlung über die Architektur und an anderen Orten die Ehre der Autorschaft des Plans der gegenwärtigen Rialtobrücke, welcher Anmaßung hingegen mehrere von Temanza angeführte Autoritäten widersprechen.

Eine noch größere Unannehmlichkeit erfuhr Scamozzi bei der Erbauung des Klosters und der Kirche von Santa Maria della Celestia, deren Wiederaufrichtung die Explosion und der Brand des Arsenals im Jahre 1569 nothwendig gemacht. Unser Architekt entwarf hierzu einen sehr schönen Plan, welcher von den Klostergeistlichen angenommen wurde. Scamozzi hatte sich vorgenommen, hier eine Nachahmung des Pantheons von Rom darzustellen. Man weiß aber nicht, durch welche Schwierigkeiten und Intriguen die Ausführung unterbrochen worden. Schon war das Gebäude bis zum Gesimse der zweiten Säulenordnung gediehen, als die Arbeit eingestellt und nach mehrjährigen Einwendungen und Widerlegungen das Ganze vernichtet wurde.

Glücklicher war Scamozzi bei Vespasian Gonzaga, Herzog von Sabionetta, welcher ein Theater nach der Art jenes von von Vicenza, das heißt, nach dem Systeme der alterthümlichen Theater aufführen ließ. Hier wußte er sich als würdiger Nachfolger Palladio's zu zeigen. Das Schicksal wollte jedoch, daß dieses Werk nicht auf uns kommen sollte. Wir können uns nur noch durch die, von dem Architekten hinterlassenen Zeichnungen, eine Vorstellung von demselben machen.

Der Senator Pietro Duodo, ein sowohl durch seine der Republick geleisteten großen Dienste, als durch seine Kenntnisse und seinen Geschmack ausgezeichneter Mann, hegte eine

besondere Freundschaft gegen ihn. Als Gesandter nach Polen erwählt, um dem neuen König Sigismund die Glückwünsche der Republik zu überbringen, lud er Scamozzi ein, ihn dahin zu begleiten. Dieser ergriff mit Eifer die ihm dargebotene Gelegenheit zu einer Reise, die er zur Erweiterung seiner Ideen und zur Erlangung noch so mancher Kenntnisse benutzen konnte, der er zu seinem großen Werke bedurfte, welches die allgemeine Geschichte der Architektur und der Denkmäler aller Länder umfassen sollte. Er nahm demnach den Vorschlag des Senators an und besuchte mit ihm viele der vornehmsten Städte Teutschlands.

Als er nach Venedig zurückgekehrt, baute er für seinen hohen Gönner einen Palast bei Santa Maria Giubanica, wo er bewies, daß man in dem einfachsten Style einen Charakter ausdrücken könne, welcher geeignet, die Wohnung eines Großen zu bezeichnen. Hier fand er abermals Gelegenheit, das Talent zu entwickeln, welches er früher schon durch seine ersten Versuche beurkundet, nämlich auch einen undankbaren Boden vortheilhaft zu benutzen, indem er einem engen Raum den Anblick und den Effekt eines großen Gesammtganzen abzutrotzen gewußt.

Man weiß nicht, was ihn gehindert, sein Projekt eines Palastes an dem großen Kanale für den Kardinal Federigo Cornaro auszuführen. Er sollte ein Gegenstück von jenem werden, welchen Sansovino für einen Senator gleiches Namens erbaut. Die Zeichnung des Erstern, die uns Scamozzi in seiner Abhandlung über die Architektur (1. Theil, S. 245) aufbewahrt, vermehrt das Bedauern der Liebhaber der schönen Architektur; aber es ist das Schicksal dieser Kunst, daß die größten Unternehmungen die größten Widerwärtigkeiten erfahren. Glücklich die Talente, denen es gelingt, sich in Denkmälern zu zeigen, die ihrer würdig sind, das heißt, deren Größe und Wichtigkeit ihren Erfindungen eine lange Dauer versprechen.

Dieß Glück wurde endlich Scamozzi zu Theil. Als er eben damit beschäfftigt war, auf der Terra firma einige herrliche Paläste, und zwar bei Castel franco für die Brüder Giovani und Giorgio Cornaro und bei Loregia für Girolamo Contarini aufzuführen, nahm ihn Venedig völlig in Anspruch, um die Säle des Museums und die neuen Prokuratien des St. Markusplatzes zu vollenden.

In dem ersten dieser Werke bewies er eine seltene Geschicklichkeit; denn er hatte mit vielen aus den früheren Anlagen herrührenden Unregelmäßigkeiten zu kämpfen, indem man versäumt, zwischen den Thür- uud Fensteröffnungen dieses Lokals eine symetrische Gleichförmigkeit herzustellen. Indessen gelang es ihm, mit vieler Harmonie eine Ordnung korinthischer Pilaster anzuwenden. Er wußte die Ungleichheit des Raumes zwischen gewissen Theilen mit so viel Geschicklichkeit zu verbergen, daß es, um sie wahrzunehmen, einer Aufmerksamkeit bedarf, welcher der gemeine Haufe der Zuschauer nicht fähig ist. Was die innere Anordnung des Lokals in ihrem Verhältnisse zu den Gegenständen der Skulptur betrifft, die er hier herausheben sollte, so muß man gestehen, daß es schwer wäre, sich Eine zu denken, die ihrer Bestimmung besser entspräche. Der, durch Mauern von der Höhe des Untersatzes der Säulenordnung, der Länge des Saales nach in drei Gänge getheilte Raum bot das Mittel, die Plätze für die Kunstgegenstände zu vermehren und sie so auszustellen, daß sie der Zuschauer leicht in Augenschein nehmen kann.

Im Jahre 1532 * wurde ihm die Fortsetzung der von Sansovino begonnenen Arbeiten auf dem Platze, im Angesichte

---

* Auf jeden Fall ein Druckfehler in dem französischen Originale, da Scamozzi erst 1552 geboren worden, und wird wahrscheinlich 1592 heißen müssen, indem ihm obige Arbeiten erst nach seiner Zurückkunft aus Polen übertragen wurden, wohin er den Venetianischen Gesandten im Jahre 1587 begleitete.
Anm. d. Uebers.

des herzoglichen Palastes übertragen. Er entwarf bald einen weit umfassendern Plan. Auf dem St. Markusplatze war damals nur erst die eine seiner beiden Seiten erbaut; jene nämlich, die man das Gebäude der Procuratie vecchie nennt, welches schon vor geraumer Zeit von den Architekten Buono und Lombardi aufgeführt worden. Es ging in der That mit diesem großen Platze, wie es mit allen großen architektonischen Unternehmungen zu gehen pflegt. Selten sind sie nämlich das Resultat eines in seiner Gesammtheit erfundenen und von dem Erfinder selbst ausgeführten Projekts. Scamozzi schlug eine neue Zeichnung vor, welche den ganzen St. Markusplatz umfaßte und genehmigt wurde. Nach dieser Idee sollte derselbe sowohl mit dem Gebäude der Bibliothek an dem Platze des herzoglichen Palastes, als mit der Kirche von San Geminiano, deren Vorderseite den Linien jener der St. Markuskirche entsprechen sollte, in Uebereinstimmung gebracht werden. Unser Architekt verfertigte ein hölzernes Modell von allen diesen Gebäuden und wußte es dahin zu bringen, daß dasselbe von dem Dogen Grimani und den Prokuratoren genehmigt wurde. Hierauf entstand das prächtige Gebäude der Procuratie nuove, welches dem oben erwähnten gegenüber, ein Gegenstück desselben bildet.

Indessen trat hier der Fall ein, der sich so oft und ganz natürlich bei Unternehmungen zu ereignen pflegt, welche das Werk verschiedener Zeiten und auf einander folgender Künstler sind. Die Regelmäßigkeit und die Symetrie des St. Markusplatzes hätten erfordert, daß an dem neuen Gebäude, welches bestimmt war, das Gegenstück von dem schon vorhandenen zu bilden, die Architektur des Letztern sich auf das Genaueste wiederholt hätte. Indessen hatte schon Sansovino in der Façade der Bibliothek auf dem Platze des Palastes und rückwärts jenes von St. Markus eine ganz andere Anordnung gewählt, als in der Façade der Procuratie vechie. Da er die Absicht hatte, den St. Markusplatz nach der nämlichen Zeichnung

zu vollenden, begnügte er sich, sein Gebäude mit dem der Architekten Buono und Lombardi blos hinsichtlich der Höhe gleich zu richten. Statt der drei Etagen, welche das Werk seiner Vorgänger erfordert hätte, begnügte er sich blos mit zweien und erreichte die zu der Gleichförmigkeit erforderliche Höhe nur durch eine außerordentliche Erhöhung des Gesimses seiner zweiten Säulenordnung.

Nach dem Tode Sansovino's nahm Scamozzi auf die Absichten seines Vorgängers nicht die mindeste Rücksicht. Er behauptete, daß zwei Etagen durchaus nicht Raum genug für die neuen Wohnungen gewährten, welche den Prokuratoren in diesem Gebäude angewiesen werden sollten und errichtete eine dritte. Man hat dieß Scamozzi zum großen Vorwurf gemacht. Dieser große Flügel, welcher den linken des St. Markusplatzes bildet, indem er der Kirche den Rücken kehrt, hat allerdings mit demjenigen, welcher Fronte gegen sie macht, keine andere Aehnlichkeit, als daß er, gleich diesem, in drei Etagen, und in seinem Erdgeschosse aus offenen Säulenlauben besteht, unterscheidet sich aber von demselben durch eine größere Höhe seiner ganzen Vorderseite. Ueberdieß gewährt er noch den Uebelstand, viel höher zu seyn, als das darauf folgende Gebäude, sowohl auf dem Platze des herzoglichen Palastes, als auf dem der Kirche von San Geminiano. Was folgte daraus? daß Scamozzi thun mußte, was schon Sansovino gethan: nämlich neu aufbauen; eine gewöhnliche Folge bei jeder Unternehmung, in welcher mehrere Architekten aufeinander folgen.

Uebrigens scheint uns, daß der St. Markusplatz außerordentlich gewonnen haben würde, wenn er ganz nach der Zeichnung Scamozzi's wäre angeordnet worden. Wenn man, abgesehen von jeder andern Betrachtung, das ungeheuere Gebäude der Procuratie nuove an sich selbst untersucht und würdigt, muß man in der That gestehen, daß es an

die Spitze der schönsten Werke der Civil-Architektur gesetzt zu werden verdient. Scamozzi wendete dabei die drei Säulenordnungen in den besten Verhältnissen, mit der größten Regelmäßigkeit und Richtigkeit, mit allem Reichthum und dem schönsten Geschmacke an, welche mit ihrer Anwendung auf Pfeilern, Arkaden und bei den Fenstereinfassungen nur verträglich sind.

Die erste Reihe der Säulenlauben, welche das Erdgeschoß bildet, ist mit Säulen dorischer Ordnung geziert. Die Archivolte haben in ihren Feldern Figuren von Bildhauerarbeit. Der Schlußstein eines jeden Bogens bildet eine Maske von ganz erhabener Arbeit. Die Metopen des Frieses sind mit verschiedenen Symbolen ausgefüllt. Ueber dem Karnieß erhebt sich ein fortlaufender Untersatz der Säulen, von den Balkons mit doppelt geschweiften Balustraden der Fenster der mittlern Etage durchschnitten, welche ebenfalls in Arkaden, aber von minderer Bogenweite als die Unteren, bestehen. Die Säulenordnung dieser Etage ist die jonische, welches eine merkliche Progression von Eleganz und Reichthum darbietet. Außer diesen Wandsäulen auf den Pfeilern der Bogen, deren Archivolte ebenfalls mit Basreliefs geziert sind, unterstützen kleinere Säulen von der nämlichen Ordnung den Kämpfer der Arkaden. Der Fries der großen Säulen ist mit fortlaufendem Arabesken-Laubwerk geziert. Die dritte Etage besteht aus einer korinthischen Säulenordnung, gleichmäßig auf den Pfeilern zwischen den Fenstern angebracht, über welche sich abwechselnd spitzwinkelige und bogenförmige Giebel erheben, die sich auf kleinere Säulen, ebenfalls korinthischer Ordnung, stützen. Die Großen tragen das längs der ganzen Linie fortlaufende reiche Gesims.

Diese dritte Etage nun ist es, die man Scamozzi hauptsächlich zum Vorwurf gemacht, weil sie eine Unregelmäßigkeit in der Höhe mit dem Gebäude der Procuratie vechie

darstellt, von dem sie das Gegenstück bildet. Gleichwohl wird jeder Kunstrichter eingestehen müssen, daß diese Etage die schönste von allen und man kann sagen, die edelste, reichste und am Besten angeordnete ist, die man an irgend einem Gebäude sehen kann.

Es ist schon erwähnt worden, daß der St. Markusplatz nie von einer ersten und einförmigen Erfindung ausging, sondern das Resultat zu verschiedenen Zeiten unternommener Arbeiten war. Die Unregelmäßigkeit seines Planes, von dem durchaus keine Linie der andern entspricht, zeigt allein schon, daß er nicht als eine von jenen Schöpfungen beurtheilt werden dürfe, deren erste Bedingung die Einheit sei. Wer weiß sogar, ob nicht Scamozzi und alle diejenigen, welche sein Projekt genehmigt, die Absicht gehabt, die Architektur der alten Prokuratien durch die der neuen zu ersetzen? Wie dem aber auch seyn mag; wenn man sich darauf beschränkt, das Werk Scamozzi's theilweise zu betrachten, muß man bestätigen, daß er eines der schönsten Modelle von Palästen geschaffen, und daß weder vorher noch seitdem irgend ein Gebäude von so großem Umfange aufgeführt worden, welches vollständiger in seiner Gesammtheit, besser angeordnet in seinen Theilen, edler in seiner Verzierung und einfacher und zugleich mannigfaltiger wäre. Wenigen Architekten war es vergönnt, einen Palast mit drei über einander stehenden Säulenordnungen zu bauen, dessen Vorderseite auf einer Länge von 400 Fuß aus 39 Arkaden besteht.

Es wäre zu wünschen gewesen, daß er, weniger durch seine vielen Arbeiten zerstreut, die ihn so zu sagen nöthigten, an mehreren Orten zu gleicher Zeit zu seyn, diese große Unternehmung bis zu ihrer Vollendung selbst hätte verfolgen können. Kenner unterscheiden genau diejenigen Theile, deren Ausführung er persönlich geleitet. Hierunter gehören die dreizehn ersten Arkaden, von welchen man noch die drei, welche

den Anfang der Bibliothek bilden, abziehen und Sansovino zuschreiben zu müssen glaubt. Man weiß, daß seitdem das Gebäude von Baumeistern, wie Francesco Bernardino, Marco della Carita und Baltassarre Longhena geleitet worden, die mehr Handwerker als Künstler waren. Auch begegnen dem aufmerksamen Auge im Verfolg dieser ununterbrochenen Reihe von Arkaden oder Säulenlauben sehr merkliche Veränderungen in den Details. Man entdeckt sogar eine progressive Vernachlässigung, die einen allmählig eingetretenen Verfall in der Art, die Verzierungen zu bilden und die Profile zu behandeln, verkündigen, obgleich man die Verhältnisse und die Uebereinstimmung der einzelnen Theile nach der allgemeinen Zeichnung genau beobachtet. Diese kritischen Bemerkungen beziehen sich, wie man sieht, auf Umstände, von denen das Verdienst des Architekten unabhängig ist, und welche die gute Meinung keineswegs vermindern können, die uns sein Talent einflößt.

Nach einem so merkwürdigen Werke, welches unstreitig das Meisterstück Scamozzi's ist, scheint es uns, zu seinem Ruhme wenigstens, überflüssig, hier noch die vielen Gebäude zu mustern, die er in dem Vicentinischen, an der Brenta und zu Venedig aufgeführt. Von den meisten dieser Construktionen, z. B. von den Palästen Ferreti, Priuti und Goddi, findet man, wenn nicht vollständige Zeichnungen, doch wenigstens Skizzen in seinem Werke über die Architektur. Es sind durchgängig sehr regelmäßige Grundrisse, vollständige Aufrisse, elegante und mannigfaltige Ensembles, in welchen er sich als würdiger Nachfolger Palladio's gezeigt, ohne daß man jedoch behaupten kann, daß er diesem großen Meister in der Reinheit des Geschmacks, in der Erfindung der Plane und in jener glücklichen Fruchtbarkeit eben so mannigfaltiger, als jedem Gebäude sinnreich angepaßter Ideen gleich gekommen.

Uebrigens war Scamozzi von mehr als einer Art von Ehrgeiz beseelt. Es war, wie man bereits gesehen, sehr oft

der Fall, daß seine Werke nicht unter seiner persönlichen Leitung ausgeführt werden konnten. Ruhmbegierig und unermüdet, wäre er eher unter der Last von Arbeiten, die ihm von allen Seiten her aufgetragen wurden, unterlegen, als daß er eine einzige abgelehnt hätte. Bei allen diesen Sorgen und Beschäftigungen hegte er noch den Wunsch, sein großes Werk über die „allgemeine Architektur“ herauszugeben. Dieß war oder sollte eine Art von Encyklopädie der Kunst werden, worin man mit den Vorschriften und Regeln zugleich die Beispiele von allem dem vereinigt gefunden, was Europa von merkwürdigen Denkmälern aller Art enthalten hätte. Ein solches Unternehmen würde selbst jetzt noch großen Schwierigkeiten unterliegen, wo die Verhältnisse und Verbindungen zwischen den verschiedenen Staaten viel häufiger und die Mittel, die Zeichnungen zu vervielfältigen, weit leichter geworden. Scamozzi konnte sein Projekt nur dadurch realisiren, daß er die Länder persönlich besuchte, von deren Gebäuden er Kenntniß geben wollte.

In dieser Hinsicht kultivirte er sorgfältig die Freundschaft der vornehmsten Senatoren Venedigs, welche die Regierung als Gesandte zu den verschiedenen Nationen Europens abordnete. Diesen Verbindungen verdankte er es, mehr als einmal, ohne daß es ihn Etwas kostete, sehr große Reisen machen zu können, deren Kosten seine Kräfte weit überstiegen haben würden. Mehr als ein Gesandter machte seinerseits sich ein Vergnügen daraus, ihn zum Reisegesellschafter zu haben und ihm auf diese Weise in jedem Lande die ihm zu seinen Untersuchungen nöthige Gelegenheit und Unterstützung zu verschaffen. So machte er vier Reisen nach Rom, zwei nach Neapel; besuchte zweimal Teutschland, nahm das Letztemal seinen Rückweg durch Lothringen, sah die Hauptstadt Frankreichs, kehrte von da nach Venedig zurück und führte Tag für Tag über Alles, was er sah, ein genaues Verzeichniß. Dieses Tagebuch bestand nicht blos in Beschreibungen, sondern enthielt auch Federzeichnungen

von allen Gegenständen, die nur einigermaßen in den Plan dieser umfassenden Sammlung gehörten, welchen er sogar auf die Materialien eines jeden Landes, auf die verschiedenen Verfahrungsarten und alle Arten zu bauen ausdehnte.

Alle diese Reisen trugen besonders dazu bei, den Ruhm Scamozzi's und seines Talentes außerhalb seines Vaterlandes mehr und mehr zu verbreiten. Auch verlangte man von ihm von allen Seiten Projekte und Modelle zu Palästen, von denen er uns selbst in seinen Abhandlungen über die Architektur viele Zeichnungen hinterließ. Aber es scheint, daß man den von ihm eingesandten Planen nicht immer treu geblieben. Einen überzeugenden Beweis davon findet man in dem Palaste Robert's Strozzi zu Florenz, bei welchem man sich Veränderungen erlaubte, die von seiner Composition bedeutend abwichen. In Genua sollte man das schöne Modell des Palastes Ravaschieri wieder finden, zu welchem er von Venedig aus alle Zeichnungen eingesandt, und der nach der Skizze, die er uns davon aufbewahrt, eines seiner schönsten Werke geworden wäre; aber man erkennt es nicht mehr. Er selbst beklagt sich über die Art, wie man ihm für die Mühe gelohnt, die er darauf verwendet.

Glücklicher zu Bergamo, gelang es ihm: während seines dortigen Aufenthaltes aus Auftrag des Podesta Giulio Contarini einen der schönsten Paläste seiner Composition, den Regierungspalast aufzuführen. Er ist 163 Fuß lang, 111 breit und besteht in seiner Façade, im Erdgeschosse aus einer dorischen Säulenordnung, über welche sich eine jonische erhebt; das Ganze endigt sich in eine Attika. Der Chevalier Fino, einer der angesehensten und reichsten Einwohner von Bergamo, benutzte den Aufenthalt Scamozzi's in dieser Stadt, um von ihm das Projekt zu einem Palaste zu erhalten, welcher einen der schönsten Plätze einnehmen sollte. Nach den Zeichnungen, die uns ihr Urheber überliefert, sollte dasselbe eine Länge

von 188 Fuß auf 93 in der Breite enthalten. Der Plan ist großartig und mit so viel Regelmäßigkeit erfunden, als die Lage erlaubte. In der Linie der Façade zählte man sechszehn Fenster. Der Aufriß bestand in einem Untersatze in Bossage, welcher das Erdgeschoß und ein Mezzanino oder Halbgeschoß enthielt. Die Hauptetage war mit einer Ordnung jonischer Pilaster geziert und über dem Gesimse erhob sich noch eine Attika. Zwei große Thore in Arkaden, auf beiden Seiten mit dorischen Säulen besetzt, bildeten den Eingang in den Palast. Scamozzi erzählt, daß trotz der Sehnsucht dieses Herrn, einen Palast aufführen zu sehen, für dessen Erbauung er schon den Boden bereitet und die nöthigen Materialien herbeigeschaft, er noch keine Hand ans Werk gelegt.

Zu Bergamo hatte er auch Gelegenheit zu zeigen, was sein Talent in einer wichtigern Unternehmung vermocht hätte. Die Cathedrale, ein sehr veraltetes Werk von Antonio Filarete, an welcher Vasari in dem Leben dieses Architekten zahlreiche Fehler gerügt, abgesehen davon, daß sie dem frommen Ehrgeize der Stadt bei Weitem nicht genügte, sollte nämlich um- oder neu aufgebaut werden. Schon Palladio hatte ein neues Projekt hierzu entworfen und Scamozzi wurde eingeladen, ebenfalls eine Zeichnung hierüber auszuarbeiten. Aber keiner von beiden Planen wurde ausgeführt; die Ehre dieser Unternehmung sollte der Ritter Fontana ärnten.

Dagegen war dem Genie Scamozzi's die Aufführung eines weit bedeutendern Tempels vorbehalten.

Auf der letzten Reise, die er mit dem Venetianischen Gesandten nach Teutschland gemacht, hatte er die Ehre, dem Erzbischofe von Salzburg vorgestellt zu werden, welcher die Absicht hatte, sobald die Unruhen in seiner Stadt gedämpft seyn würden, eine neue Domkirche in derselben aufführen zu lassen. Er erinnerte sich Scamozzi's und lud ihn zu sich ein, um die Idee und den Plan des neuen Denkmals festzusetzen.

Scamozzi nahm die Einladung an und begab sich über Trient abermals nach Salzburg, wo er von dem Erzbischof auf das Ehrenvollste aufgenommen wurde. Nachdem er sich hinsichtlich der örtlichen Lage und Beschaffenheit orientirt, alle nöthigen Instruktionen erhoben und den allgemeinen Gedanken dieses großen Gebäudes hatte genehmigen lassen, kehrte er nach Venedig zurück, wo er drei Jahre zubrachte, um das Projekt desselben zur Reife zu bringen, alle Details zu combiniren und endlich das Gesammtganze in einem definitiven Modelle festzusetzen. Temanza, welcher die Plane, Durchschnitte und Aufrisse davon besaß, erschöpft sich in Lobeserhebungen über diese Composition, welche endlich ausgeführt wurde und nach dem Tode Scamozzi's ihre letzte Vollendung erhielt. Wenn es diesem nicht vergönnt war, die Ausführung selbst zu leiten, wenn man sich vielleicht in einigen Punkten des Details von seinem Plane entfernt, so verbürgen hingegen die gleichzeitigen Zeugnisse, daß man hinsichtlich des Ganzen, den Geist desselben und die allgemeinen Donnée's treu und gewissenhaft beobachtet.

Nach Temanza bildet dieser Tempel, welcher 400 Venetianische Fuß lang und im Kreuz 290 breit ist, durch seinen Plan ein lateinisches Kreuz, welches sich im Chor und in den beiden Armen des Kreuzes in einen runden Theil endigt. Eine große Kuppel vereinigt die vier Schiffe und eine andere Kuppel erhebt sich an dem obern Ende der Kirche über den Hochaltar. Sieben Pforten führen in den Tempel, wovon drei unter den Vorhallen und die vier übrigen an den Enden des Kreuzes angebracht sind. Das Innere besteht aus drei Schiffen, wovon das Mittlere 57 Fuß breit ist. Seine Länge bis an den Mittelpunkt der Mauer des Chors beträgt 313 Fuß; die Höhe des großen Schiffes bis zum Gipfel des Gewölbes 96. Es scheint, daß Scamozzi die Absicht gehabt, in dieser Kirche ein regelmäßigeres, besser zusammengeordnetes Ganzes darzu-

stellen, als die St. Peterskirche in Rom gewährt. Temanza begnügt sich, in dieser Beziehung zu versichern, daß man in derselben ein korrekteres Ensemble, mehr Einheit verbunden mit mehr Mannigfaltigkeit in der Composition; endlich eine vollkommene Uebereinstimmung nicht nur in den materiellen Theilen, sondern auch in den moralischen Eigenschaften, als z. B. der Majestät und Einfachheit, die gleichsam zusammen verschmolzen, erscheinen, mit einer vollkommenen Harmonie findet. Nach diesem verständigen Kunstrichter ist die Kirche von Salzburg unter allen Werken Scamozzi's das herrlichste, das er gesehen; und es genüge an demselben allein, um ihn unter die ersten Architekten zählen zu können.

Zum Nachtheile vielleicht für seinen Ruhm haben ihn ein zu großer Wetteifer und eine übermäßige Thätigkeit verleitet, sich mit zu vielen Unternehmungen, mit zu verschiedenen Arbeiten an zu vielen Orten zu überladen und sich in allen Zweigen der Kunst Ruhm erwerben zu wollen. Kein Architekt noch führte ein so unruhiges Leben. Wenn man alle die Werke überzählt, die von ihm verlangt wurden, und die er unternahm, ohne sie beendigen zu können, so überzeugt man sich leicht, daß er sich weit mehr Ehre erworben haben würde, wenn er sich darauf beschränkt hätte, nicht mehr zu unternehmen als er zu vollenden, oder persönlich zu übersehen vermocht. So wichtig ist es für die Vollkommenheit der Gebäude, von dem Künstler selbst ausgeführt zu werden, der den Plan derselben entworfen.

Nicht zufrieden, mit den praktischen Arbeiten der Baukunst das Studium der Theorien zu verbinden, welche die Architektur zu einer Kunst des Genies erheben, wagte der Ehrgeiz Scamozzi's auch Streifzüge in jene andere Region der Wissenschaft, deren Gegenstand diese Kunst werden kann, nämlich in jene, die sich mit den historischen Untersuchungen über die alten und neuen Zeiten beschäftigt, welche die Kenntniß der

Sprachen erfordert und die Kritik der Denkmäler und die zahlreichen Parallelen umfaßt, welche die Werke aller Völker unter sich darbieten. Wir haben gesehen, daß er sehr frühe schon den Plan zu einer umfassenden Arbeit entworfen, die, um den Titel, den er ihr gab, und der Idee, welche dieser Titel verkündigt, zu entsprechen, nichts Geringeres, als die ausschließliche Beschäftigung eines ganzen Menschenlebens und eine weit größere Menge von Hülfsmitteln erfordert hätte, als seine Ausflüge in verschiedene Länder und der Zustand derjenigen, die er besuchte, ihm gewähren konnten.

Seine Idea dell' architettura universale beschäftigte ihn zu allen Epochen seines Lebens. Er hatte nach seinem anfänglichen Plane sein Werk in zwölf Bücher eingetheilt, die er in der Folge auf zehn reduzirte. Und als man auf dem Titelblatte seines 1625 * erschienenen Werkes zehn Bücher angekündigt fand, enthielt jede der beiden großen Abtheilungen sogar nur drei. Man glaubt wirklich, daß er die vier übrigen ebenfalls vollendet, daß ihn aber einerseits der Wunsch, sie noch zu verbessern, und anderseits die Ungeduld, sein Werk zu publiziren, bewogen, dieses unvollständige Produkt an das Tageslicht treten zu lassen, an dessen Vollendung ihn hernach der Tod verhindert.

Wenn Scamozzi, wie man der Wichtigkeit wegen, die er auf dieses Werk gelegt, fast zu glauben bewogen wird, sich von der Ausführung desselben eine besondere Celebrität versprochen, so ging es ihm wie vielen Anderen, die sich über die eigentliche Natur ihres Verdienstes getäuscht. Die Nachwelt hat keineswegs die Meinung bestätigt, die er von dem Erfolg einer Arbeit gehegt, die weit über seine Fähigkeit ging.

---

* Wird wahrscheinlich 1615 heißen sollen, da Scamozzi nach der Ueberschrift dieses Artikels schon 1616 gestorben.

Anm. d. Uebers.

Nichts ist mühsamer, als das anhaltende Lesen dieses Werkes, welches ein verworrenes Gemisch von Nachrichten, Thatsachen und weitschweifigen Details ist, die einer ganz andern methodischen Ordnung bedürften. D'Aviler scheint uns ganz richtig darüber geurtheilt zu haben, und hat Scamozzi durch die Abkürzung desjenigen Theils seiner Abhandlung, den man als klassisch betrachten kann, einen wahren Dienst geleistet; wir meinen das sechste Buch, welches von den Säulenordnungen handelt, und von dem er überdieß noch viele überflüssige Dinge zu unterdrücken für nöthig fand.

„Man hat nicht für zweckmäßig erachtet, sagt er, das sechste Buch, welches die Säulenordnungen enthält, ganz zu übersetzen, noch auch nur den Sinn davon auszuziehen, ..., weil man einerseits die Weitschweifigkeit vermeiden und andererseits Nichts sagen wollte, als was Scamozzi gesagt. Man weiß, daß das, was man weggelassen, sehr schön, aber auch, daß es dem Gegenstande ziemlich fremd ist. Darunter gehören eine Menge Geschichten und Fabeln, Alles was die alte Geographie betrifft, und die Raisonnemens über Physik und Moral, welche rein spekulativ und geeignet sind, ganz andere Leute, als die seines Berufs, zu unterhalten. In Allem aber, was rein architektonischer Natur war, ist man dem Verfasser Wort für Wort gefolgt, wie z. B. in der Beschreibung des Kapitäls, in den Manieren die Säulen zu verringern und in anderen Dingen mehr."

„Das Merkwürdigste in der Architektur Scamozzi's ist, daß sie sich auf die wahrscheinlichsten Verhältnisse der Natur, auf die Lehre Vitruv's und die Beispiele der herrlichsten Gebäude des Alterthums gründet. Seine Art zu profiliren ist geometrisch, aber durch die Figuren, deren er sich bedient, die Gesimse zu beschreiben, so gezwungen, daß die Anmuth der Zeichnung fast keinen Theil daran nimmt. Dadurch hat sich der Verfasser den Vorwurf zugezogen, eine trockene Ma-

nier zu haben, woran die Menge der Glieder in seinen Profilen Schuld, in welchen man mehr runde als viereckige findet; abgesehen davon, daß diese Glieder blos nach den Regeln der Geometrie gezeichnet, alle nur einen und den nämlichen Umriß haben, obgleich sie denselben nach dem Orte, von wo aus sie gesehen, und nach den verschiedenen Säulenordnungen, bei welchen sie angewendet werden, verändern müssen.“

„Die Methode, wie er jedes Glied abtheilt, scheint anfänglich beschwerlich; wenn man aber darüber nachdenkt und sich daran gewöhnt, ist sie ziemlich leicht und von großem Vortheile, die Harmonie zwischen den Verhältnissen ausfindig zu machen. Diese Methode besteht darin, daß er, für das Allgemeine, nach dem Beispiele Palladio's und mehrerer Anderer, sich des untern Durchmessers der Säule, in sechszig Theile getheilt, bedient. Aber hinsichtlich des Details seiner Glieder bedient er sich eines Nenners, das heißt: er nimmt ein Glied, dessen Größe die Höhe der Uebrigen regulirt, durch diese nämliche Größe multiplizirt für die Größeren und dividirt für die Kleineren.“

Man kann Scamozzi nicht absprechen, daß er einer der gelehrtesten Architekten der neuern Zeit gewesen, und muß ihn zu der kleinen Zahl derjenigen rechnen, die sowohl durch ihre Werke als durch die in ihren Schriften hinterlassenen Lehren, als Autoritäten in ihrer Kunst gegolten. Der große Blondel, der, wie er sagt, unter den Neueren die drei Architekten auszuwählen hatte, deren hinterlassene Vorschriften am Meisten mit den Beispielen des schönen Alterthums übereinstimmen und welche den allgemeinsten Beifall erhielten, gab seine Stimme Scamozzi, Vignola und Palladio. Man bemerkt sogar, daß er außer diesem ehrenvollen Zeugnisse ihm oft den Vorzug vor Allen einräumte.

Daviler hat demnach durch seinen Auszug aus der Abhandlung Scamozzi's über die Säulenordnungen und durch

die Trennung dieses üblichen und wahrhaft klassischen Theils von jener dickleibigen Sammlung von Nachrichten, die jetzt Niemand zu lesen vermöchte, der Architektur einen wesentlichen Dienst geleistet. Ein holländischer Ingenieur, Samuel du Ry, folgte dem Beispiele Daviler's, indem er aus den übrigen Büchern, jedoch ebenfalls unter vielen Abkürzungen, noch einige Nachrichten sammelte, die für die Construktion von praktischem Gebrauche sind. Er fügte denselben zugleich die mit den Beschreibungen begleiteten Zeichnungen einer großen Anzahl von Palästen und Gebäuden bei, die von Scamozzi theils ausgeführt, theils projektirt worden und welche dieser Architekt als Beispiele, um seine Theorie zu rechtfertigen, in sein Werk aufgenommen.

Scamozzi hatte sich durch das Studium Vitruv's mit jenen Untersuchungen des Alterthums vertraut gemacht, die ein wissenschaftlicher Architekt bei den lateinischen Schriftstellern anstellen kann. So finden wir Dissertationen über die Wohnungen der Griechen und Römer, gestützt auf Beispiele und Thatsachen aus der alten Geschichte, und mit Grund- und Aufrissen begleitet, welche geeignet sind, das, was die schriftlichen und mündlichen Beschreibungen der Denkmäler fast niemals deutlich genug zu erläutern vermögen, begreiflich zu machen. Wir wollen keineswegs behaupten, daß seine Dissertation über die Scamilli impares des Vitruv's gänzlich aufgehellt, was diese Worte, Mangels anderer Stellen, wo diese nämlichen Ausdrücke eine bestimmtere Bedeutung verriethen, vielleicht auf immer Dunkles haben mögen. Aber diese Art von Untersuchungen beweist wenigstens, welcher Ehrgeiz Scamozzi beseelte, alle Theile der Kunst zu umfassen, welcher er sich gewidmet.

Einen neuen Beweis finden wir in seinem Versuche der Wiederherstellung des Hauses Plinius des Jüngern zu Laurentum. Indem er den Plan dieser herrlichen Wohnung den

beschreibenden Details des Schriftstellers nachzubilden suchte, gab er dadurch vielleicht Veranlassung zu jener Art von Uebersetzung, der es gelang, sowohl mit mehr oder minder glücklichem Erfolge für den Künstler, welcher die alten Texte nicht erklärt, Denkmäler wieder darzustellen, die für ihn verloren waren, als auch den Gelehrten, für den oft die Worte keinen deutlichen Sachbegriff haben, in die Kenntniß der alterthümlichen Kunst einzuweihen.

Es ist fur den Moralisten nicht leicht, zwischen einem erlaubten Ehrgeize, der dem Talente so nothwendigen Triebfeder, und jener hochmüthigen Eitelkeit, welche die Begierde nach Lob dem Wunsch des Guten voransetzt, die richtige Unterscheidungslinie zu ziehen. Noch schwieriger ist es für den Geschichtschreiber, diese Unterscheidung unter den großen Künstlern zu treffen, die ihre Namen durch große Arbeiten verherrlicht und bei welchen die Nachwelt, indem sie ihre Werke bewundert, das moralische Prinzip, dem sie ihre Erfindung verdanken, nicht zu beurtheilen vermag. Bei Scamozzi verhält es sich anders. In seinen Unternehmungen wie in seinen Schriften hat er sich ganz enthüllt, hauptsächlich aber durch ein besonderes Denkmal, durch welches er auf die ausdrücklichste Weise sowohl seine gewohnten Gesinnungen, als die hohe Meinung, die er von seinem Verdienst hatte, so wie zugleich den Wunsch äußerte, daß sein Name fortgepflanzt und der Ruhm, der sich an denselben knüpfe, noch die Unterhaltung künftiger Geschlechter werde. Dieses Denkmal war das Testament, welches seinen letzten Willen enthielt.

Als er, obgleich in einem noch nicht sehr vorgerückten Alter, sein nahes Ende fühlte und keine direkten Erben hinterließ, diktirte er seinen Freunden einen testamentarischen Akt, welcher nachher mit allen gerichtlichen Formalitäten bekleidet wurde.

In dem Eingange dieses Akts erzählt und entwickelt Scamozzi alle Ansprüche, die er sich durch alle Arten von

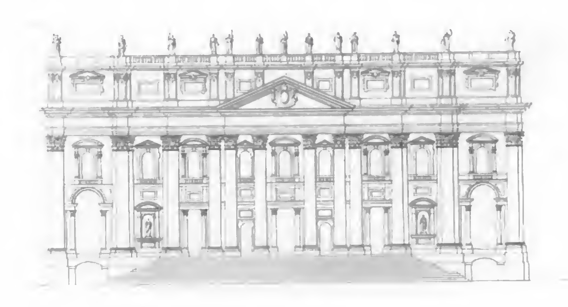
Arbeiten, die er unternommen, durch alle Denkmäler, mit welchen er nicht nur sein Vaterland, sondern alle Staaten Europa's verschönert, auf Celebrität erworben. Er zweifelt nicht, daß seine Schriften und seine Gebäude seinem Namen einen unsterblichen Ruhm erwerben werden. Non siano per conservare la memoria del mio nome a pari dell' eternità. Da er keine Nachkommenschaft, keinen eigenen Kinder hatte, die seinen Namen erhalten und fortpflanzen konten, beschloß er, einen jungen Menschen an Sohnes Statt anzunehmen und ihm sein Vermögen unter der Bedingung zu vermachen, daß er seinen Namen führe. Er wollte sich einen Solchen aus einer braven Familie von Vicenza wählen, der eine gute Erziehung erhalten und sich den literarischen Studien, besonders denen der Architektur, gewidmet. Dieser sollte seinen Tauf- und Familiennamen annehmen und das Wappen seiner Familie führen. Er verordnete, daß derselbe gehalten seyn soll, im Einverständniß mit den Exekutoren seines Testaments, sich ebenfalls einen Adoptivsohn zu wählen, auf welchen sein Vermögen auf die nämliche Weise und unter den nämlichen Bedingungen als Fidei-Commis übergehen sollte. Unter diesen Bedingungen ernannte er Francesco Gregori, den ältesten Sohn von Messer Isoppo Gregori von Vicenza zu seinem Adpotivsohn und Universalerben und verordnete, daß sein Erbe, nachdem er ihm ein ehrenvolles Leichenbegängniß gehalten, ihm ein Grabmal von Stein, mit Inschrift, seinem Portraite u. s. w. errichten sollte, Alles seiner würdig, e degna d'un par mio.

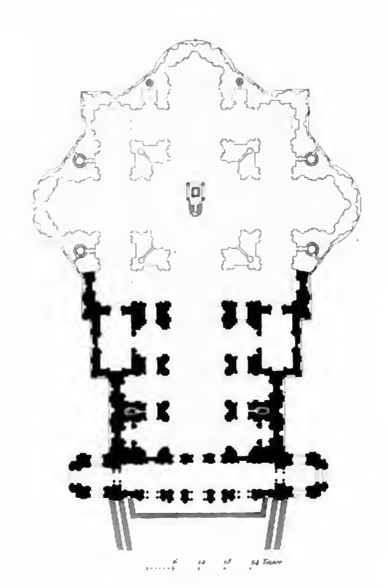
Scamozzi überlebte die Redaktion seiner letztwilligen Verfügungen nur kurze Zeit. Er starb und wurde, wie er es gewünscht, in die St. Johannis- und Paulskirche, mit allem Leichengepränge begraben, die nicht sowohl sein Testament, als sein Ruhm und sein Verdienst erfordert. Was sein Grabmal betrifft, so wurde dasselbe nicht mit seiner Büste ausgeführt,

wie er es gewünscht hatte, worüber sich, da der Erbe, den er sich gegeben, kurze Zeit nach ihm gestorben, zwischen den Testamentsvollziehern und Messer Gregori, Vater des Adoptivsohnes Scamozzi's, Streitigkeiten erhoben. Indessen ließ Bonaventura Gregori, Abkömmling des ersten Erben, im Laufe des Jahrhunderts, ihm in der St. Laurentiuskirche ein anderes Denkmal mit seiner Büste und zwei Inschriften errichten, wovon die zweite, wie Temanza versichert, schon zu seiner Zeit nicht mehr lesbar war.

Der einzige von allen diesen Zeugen der Eitelkeit Scamozzi's, welcher noch vorhanden, ist die Erbschaft seines Namens, der sich in Folge der oben erwähnten Substitution auf verschiedene Subjekte fortgepflanzt. Der Letzte, welcher durch sein Talent bekannt und seinen Namen gegen den des Scamozzi vertauscht, war Ottavio Bertotti, ein geschickter Architekt, dem man die Sammlung der Werke Palladio's verdankt, in welcher der Herausgeber eben so viel Geschmack als Beurtheilungskraft und gesunde Kritik bewies, indem er alles dasjenige davon ausschloß, was man diesem großen Architekten fälschlich zugeschrieben.

Außerdem muß man Bertotti, welcher der Erbe des Vermögens und des Namens Scamozzi's geworden, auch Dank wissen, daß er in dieser Erbschaft nicht gewisse Gefühle eines eines eifersüchtigen Vorurtheils mit begriffen, von welchem sein Adoptivvater die Schwachheit hatte, sich gegen Palladio beherrschen zu lassen. Uebrigens machte er sich in seinem Vaterlande auch durch Arbeiten bekannt, in welchen man mit Vergnügen eine glückliche Fortsetzung des guten Geschmacks der Venetianischen Schule in der Architektur wahrnimmt.





E. Ollivier sc.

ÉLÉVATION ET PLAN DU FRONTISPICE DE S.T PIERRE, À ROME.

T. 2. p. III.

Carlo Maderno,

geboren zu Bissano in der Lombardei im Jahre 1556, gestorben im Jahre 1629.

Carlo Maderno behauptet einen ausgezeichneten Platz in der Geschichte der neuern Architektur. Außer der großen Anzahl von Werken, deren Ausführung sein ganzes Leben ausfüllte, war es ihm auch vorbehalten, in der St. Peterskirche von Rom das größte Gebäude in Europa fortzusetzen und zu vollenden. Die Veränderungen, die er daran vornahm, die Modifikationen und Zusätze, welche sein Werk waren, sind von solcher Wichtigkeit, daß er es wohl verdient, einem bedeutenden Theil dieses Denkmals seinen Namen zu geben. Obgleich hier eine große Anzahl von Architekten auf einander folgten, hat die Nachwelt dennoch nur das Andenken dreier derselben aufbewahrt; und diese waren: Bramante, der erste Erfinder des Projekts; Michel Angelo, der Architekt der Kuppel und der äußern Anordnung; und Carlo Moderno, welcher die Basilika um mehr als ein Drittel verlängerte und die Vorderseite aufführte.

Seit der Grundlegung der St. Peterskirche durch Bramante bis zu ihrer Vollendung durch Carlo Maderno war ein Jahrhundert verflossen. Aber im Laufe dieses Jahrhunderts hatte der Geschmack in der Architektur, so wie in den übrigen Künsten sich bedeutend verändert. Obgleich er noch weit von dem Grade der Verdorbenheit entfernt war, den er später durch Borromini erreicht, so muß man dennoch

gestehen, daß die großen Grundsätze von Ordnung und Einheit alles Ansehen verloren, seitdem die Modelle des Alterthums, in welche diese Grundsätze geschrieben sind, aufgehört hatten, der beständige Gegenstand der Studien zu seyn. Der Geist der Neuerung, den man sehr oft mit dem Genie verwechselt, hatte sich bereits der Compositionen bemächtigt und die Regelmäßigkeit der Plane, die Einfachheit der Formen und die glückliche Uebereinstimmung des Geschmacks mit der Vernunft daraus verbannt.

Als Carlo Maderno sich der Architektur zu widmen begann, hatte sich diese Abweichung bereits bemerklich gemacht. Von Domenico Fontana, seinem Oheim in Rom, aufgenommen, widmete er sich sogleich der Zeichnungskunst. Als er in der Folge aus Neigung in Stuck arbeitete, wurde er mit glücklichem Erfolge zu den Arbeiten dieser Art verwendet, welche der Papst und Fontana, sein Architekt, zu begünstigen beliebten. — Diese Art von Arbeiten, welche den Gebäuden eine besondere Anmuth verleihen, erweckten in ihm die Neigung zur Architektur und die Leidenschaft für die großen Unternehmungen, welche jene Epoche verherrlichten. Es war dieß die Zeit, wo Sixtus V. die Aegyptischen Obelisken wieder aufrichten ließ, welche gegenwärtig die schönsten Plätze Roms zieren. Domenico Fontana hätte die Oberaufsicht über diese Arbeiten und Carlo Maderno vernachlässigte keine Gelegenheit, seinen Oheim bei der Aufrichtung dieser ungeheueren Massen zu unterstützen. Auch war er bald im Stande, ihn als Seinesgleichen zu ersetzen, nachdem er ihm zuvor als sein Schüler beigestanden.

Unterdessen war Sixtus V. gestorben. Der Kardinal Alexander Montalto beauftragte Fontana mit der Errichtung des Trauergerüstes, welches nach dem üblichen Gebrauche zu Ehren des verstorbenen obersten Priesters sollte aufgeführt werden. Es scheint, daß Fontana seinem Neffen Carlo

Maderno die Ausführung der Zeichnungen der Trauercere=monie überließ, wovon uns Girólamo Rainaldi, ein berühmter Architekt, das Ganze sammt den Details in Kupfer gestochen aufbewahrt.

Unter drei, in sehr kurzer Zeit auf einander gefolgten Päpsten blieben alle öffentlichen Arbeiten ausgesetzt, bis endlich Clemens VIII. den heiligen Stuhl bestieg. Dieser Papst kannte Carlo Maderno und hatte als Kardinal Gelegenheit gehabt, sein Talent zu würdigen. Das Glück des Architekten war gemacht.

Mehrere Umstände trafen zu seinen Gunsten zusammen und die Arbeiten kamen ihm, so zu sagen, haufenweise entgegen. Der Kardinal Salviati, dessen, bei dem Römischen Collegium gelegenen Palast er vollendet, vertraute ihm die Leitung der St. Jakobskirche der Unheilbaren, welcher von Francesco von Volterre begonnen worden. Der Chor, der Hochaltar und die Façade des Denkmals wurden von Maderno mit eben so viel Reichthum als Solidität beendigt. Auch die Leitung der St. Johanniskirche der Florentiner wurde ihm anvertraut, und er erbaute den Chor und die Kuppel derselben, deren spitzige Form etwas Mageres, besonders in ihrem äußern Aufrisse, hat.

Aus Auftrag des Kardinals Rusticucci führte Carlo Maderno das Portal der Kirche der heiligen Susanna bei den Bädern des Diokletians auf. Diese Façade ist mit zwei übereinander angebrachten Säulenordnungen geziert, wovon die untere eine korinthische, die obere aber eine sogenannte zusammengesetzte ist; das Ganze endigt sich durch einen Giebel. Wenig ist von der Composition dieser Coulissenarchitektur zu sagen, deren vielfältige Wiederholungen im darauf folgenfolgenden Jahrhundert immer geschmackloser wurden. Denn da durchaus keine Nothwendigkeit dabei irgend eine formelle Ordnung vorschreibt, so gehört diese Art von architektonischen

Compositionen zu jenen Erfindungen, welche behaupten, keiner Vernunft zu bedürfen. Ein augenscheinliches Beispiel davon bietet uns die Façade der Susannenkirche in dem eben erwähnten Giebel dar, dessen beiden abschüssigen Theile mit einer Balustrade versehen sind. Man fragt, wo man wohl eine Balustrade unpassender anbringen könne.

Für den nämlichen Kardinal hatte Maderno vorher einen Palast in der Straße Borge-Nuovo, in der Nähe des St. Petersplatzes, vollendet; und zu der nämlichen Zeit baute er, vor der St. Ludwigskirche der Franzosen, einen sehr schönen Palast für die Familie Oldobrandini.

Im Jahre 1506 wurde Paul V. auf den päpstlichen Thron erhoben. Er wollte den Ruhm haben, die Basilika von St. Peter zu vollenden. Dieses große Gebäude befand sich beinahe noch in dem nämlichen Zustande, in welchem Michel Angelo dasselbe hinterlassen. Nach dem Plane eines griechischen Kreuzes, bei welchem man stehen geblieben, waren nur noch die Vorhalle und das Portal zu machen übrig. Paul V. begnügte sich aber nicht mit dem Ruhme, das Werk seiner Vorgänger zu vollenden, sondern wollte noch Etwas von sich selbst hinzufügen. Er begann damit, von neun der geschicktesten Künstler Rom's und Florenz's Zeichnungen zu einem Portale zu verlangen, welches schon seine Absicht zu verkündigen schien, sich nicht mehr an das Projekt Michel Angelo's zu halten.

Man muß gestehen, daß, von dem großen materiellen Interesse der Ausführung eingenommen und besonders von dem großen moralischen Interesse der Einheit beherrscht, welche allein den Effekt der Größe hervorbringen sollte, Michel Angelo bei der allgemeinen Composition seines Projekts gänzlich vernachlässigt, in dem Ensemble seines Lokals gewisse innere Eintheilungen anzubringen, deren Einrichtung die Gebräuche des Christenthums erheischen. Das Aeußere des Denkmals

schien durchaus keine Anhänge zu gestatten. Die ganze Anlage war von der Art, daß die Basilika von allen Seiten isolirt stünde, mit Ausnahme derjenigen, auf welcher sie an den Palast des Vatikans stößt. Diese Betrachtungen veranlaßten, dem Plane des Gebäudes eine größere Ausdehnung zu geben, welches nur auf der Seite des Eingangs geschehen konnte, welche noch nicht beendigt war.

Unter allen zu der Vollendung der St. Peterskirche eingekommenen Projekten erhielt das von Maderno die Genehmigung des Papstes. Aber man blieb dabei nicht stehen, und diese erste Vergrößerung, deren Ausführung nur erst begonnen, schien noch keineswegs hinreichend. Unter anderen Gründen führte man auch an, daß der neue Tempel in seinem Umfange noch nicht den ganzen geweihten Boden der alten Basilika enthielte, in welchem die Leichname mehrerer Märtyrer und mehrerer Päpste ruhten. Um endlich die gänzliche Abweichung von dem Projekte Michel Angelo's völlig zu entscheiden, rügte man es als einen großen Fehler, daß sein Portal keine äußere Loggia darbiete, von welcher aus der Papst, nach den ältesten Riten, dem Volke und der ganzen Welt den Segen geben könnte.

Es wurde demnach ein neues Vergrößerungsprojekt beschlossen. Maderno erweiterte seinen ersten Plan, den Letzten von Allen; und dieser wurde endlich ausgeführt. Das Resultat desselben ist der gegenwärtige Zustand der St. Peterskirche. Die Vergrößerung bestand darin, daß der östliche Theil des griechischen Kreuzes durch drei große Arkaden von der Höhe der drei Bogen der drei übrigen Arme des Kreuzes verlängert, und in dieser neuen Verlängerung, welche das Schiff des Eingangs erhielt, Arten von Seitenschiffen angebracht wurden, die zu Kapellen führen, welche den Oeffnungen der Bogen entsprechen. Dieß im Innern. Von außen setzte man die nämliche Pilasterordnung fort, welche schon

von Michel Angelo ausgeführt worden. Das Portal der Kirche sollte mit dieser Anordnung in Uebereinstimmung gebracht werden, indem dasselbe eine Art von Vorbau mit Wandsäulen, ähnlich der schon angefangenen Attika darstellte, zugleich den erforderlichen Raum zu einer sehr großen Vorhalle verschaffte, die in ihrem Maaße eine solche Verlängerung erhielt, daß sie vorne die Seitenpartien der Kirche maskirte; und endlich Gelegenheit darbot, über demselben eine prächtige Loge für den päpstlichen Segen anzubringen.

Diese große Modifikation des Planes Michel Angelo's, welcher selbst schon den ersten Plan der St. Peterskirche gänzlich verändert, hat unzählbare Kritiken veranlaßt. Die Einen beziehen sich auf die Construktion; die Anderen auf die Anordnung und die Details der Architektur; und wieder Andere und vielleicht die meisten betreffen den Geschmack. Diese Kritiken könnten Stoff zu einem sehr großen Werke liefern, und die Gerechtigkeit will, daß einem Jeden der Architekten, die in der ersten Construktion, in der Fortsetzung und der Vollendung dieses unermeßlichen Gebäudes aufeinander folgten, der ihm gebührende Theil zugemessen werde. Wenn wir eine kurze Erwähnung dieser Bemerkungen der Biographie Carlo Maderno's vorbehalten, so geschah' dieß, weil er uns, da er gewissermaßen die Erbschaft seiner Vorgänger übernommen, einerseits mit vollem Rechte wegen der ihm überlieferten Fehler Entschuldigung zu verdienen, andererseits aber verbunden zu seyn scheint, für diejenigen zu haften, die ihm persönlich zur Last fallen.

Was die Mängel der Construktion betrifft, die man Maderno zum Vorwurfe macht, so gibt es deren, die man ihm nicht allein beimessen darf und die ursprünglich von dem Boden herrühren, auf welchem man bauen mußte. Alle Gründe waren dafür, den neuen Tempel auf dem Boden des alten aufzuführen; keiner aber erforderte jemals mehr Aufmerksamkeit

und Vorsicht. Dieser Boden ist der eines Thales, zwischen zwei Abhängen des Berges Vatikan, wovon der Eine gegen Süden der Andere gegen Norden liegt. Alle von da herabkommenden Gewässer sammeln sich unter der Erde in diesem Thale und besonders in dem mittägigen Theile, welcher der tiefste ist. Außerdem stand ehemals auf diesem Platze der Circus des Nero; und nachdem dieses Denkmal zu den Zeiten Constantin's vernichtet worden, dienten seine Fundamente dem ganzen mittägigen Theile der alten Basilika zur Grundlage.

Indessen waren Bramante, beim Anfange der neuen Construktion, diese Umstände entweder unbekannt, oder wenigstens von ihm insoferne außer Acht gelassen worden, als er es versäumt, sich der Festigkeit seines Bodens zu versichern. Michel Angelo dagegen war in dieser Beziehung mit Vorsichtsmaßregeln eben so verschwenderisch, als Bramante deren wenige getroffen Eine Hauptursache der fehlerhaften Construktion der St. Peterskirche bestand auch darin, daß, indem dieselbe so oft ausgesetzt und nach langen Zwischenräumen wieder begonnen, überdieß auch ihre Form nicht zu gleicher Zeit und in ihrer Gesammtheit erfunden worden, das Gebäude nicht in seinem ganzen Umfange zugleich, sondern nur nach einzelnen abgesonderten Theilen gegründet werden konnte.

Maderno hatte in seiner Jugend die Construktion nicht studirt. Da ihm somit in dieser Beziehung die nöthigen Kenntnisse fehlten, die nur eine lange Praxis verschafft, so verwendete er nicht genug Aufmerksamkeit auf die Untersuchung des Bodens, welcher die ihm zugedachten neuen Massen tragen sollte. Die Solidität seiner Grundlage war zweifelhaft, weil sie auf den Ueberresten des alten Circus ruhten, da er, wie man gesehen, in einem Boden von geringer Consistenz gegründet war. Zu diesem Fehler fügte Maderno noch einen andern. Statt die Fundamente von sorgfältig behauenen Steinen, mit einer weit vortretenden Grundfläche zu machen und sie durch schiefanlaufende

Strebepfeiler zu befestigen, begnügte er sich mit Grundmauern von übereinander geworfenen Steinen: ein Mauerwerk, welches zu gewöhnlichen Construktionen gut ist, aber erst mit der Zeit die ganze Solidität erhält, deren es fähig ist. Daher die Beschädigungen an dem Glockenthurme, welchen Bernini auf dem ihm von Maderno zubereiteten Untersatze auf der einen Seite des Portals aufgeführt, welches einen Zweiten als Gegenstück erhalten sollte.

Endlich scheint auch Maderno der Verlängerung, welche das Projekt Michel Angelos durch das Seinige erhalten, eine falsche Richtung gegeben zu haben. Da die Oberfläche des Bodens, auf welchem der Bau aufgeführt werden sollte, mit den Trümmern der alten Basilika und den nöthigen Materialien zu der neuen bedeckt war, verlor er die Linie des Mittelpunkts aus dem Gesichte und führte die Grundlagen viel zu weit nordwärts. So lange man noch unterhalb der Oberfläche des Bodens arbeitete, schien die Abweichung nicht sehr merklich; man nahm sie erst wahr, als man die Oberfläche erreicht. Maderno wollte nicht zu erkennen geben, daß er sich geirrt habe. Um indessen den Fehler zu verbessern, richtete er seinen Aufriß so viel wie möglich nach der Linie des alten, ohne aber seine Fundamente auf der Seite gegen Mittag breiter zu machen. Und so geschah es denn, daß hier am Ende der Giebelseite das Fundament nur einen Vorsprung von 1 Fuß 4 Zoll vor der Perpendikularlinie des Aufrisses hatte. Dieß wurde erst in der Folge entdeckt, als man genöthigt war, diesen Theil der Construction zu untersuchen, um die erforderliche Nachhülfe zu leisten.

Die drei Hauptvorwürfe, welche Maderno von Seiten Fontana's in den Details der, der St. Peterskirche gegebenen neuen Anordnungen gemacht wurden, betreffen 1stens die Nebenschiffe; 2tens die ovale Form ihrer Kapellen und 3tens die Ausdehnung des Portals der Kirche in der Breite.

Man findet in der That, daß die Seitenschiffe einen weit schönern Effekt gemacht haben würden, wenn sie eine Fortsetzung der von Michel Angelo in dem nördlichen und südlichen Arme des Kreuzes erbauten Arkaden gebildet, so daß das Auge, beim Eintritt in die Kirche, die ganze Länge derselben bis zum westlichen Ende ohne Hinderniß hätte überblicken können. Dieß ist aber bei der gegenwärtigen Anordnung nicht möglich, indem die Aussicht durch die Pfeiler der Kuppel, bei welchen sich die Seitenschiffe auf eine sehr unangenehme Weise endigen, gehemmt ist. Wenn man indessen den Zustand des Denkmals, in welchem Maderno dasselbe fand, nach dem Plane untersucht, so sieht man nicht ein, wie er das, was man verlangt, hätte bewirken können, ohne das, was schon bestand, zu vernichten, und ohne noch am Ende des erweiterten Seitenschiffs auf die Masse der Pfeiler des Doms zu stoßen, welche die Aussicht immer mehr oder weniger unterbrochen hätten.

Was den zweiten Vorwurf betrifft, so ist gewiß, daß, da die Nebenseite nicht so breit als die der Arkaden des großen Schiffes war, Maderno die Kuppeln seiner Kapellen auf einem Raume aufführen mußte, welcher länger als breit war, welches ihn bewog, ihnen eine ovale Form von einer weit schwierigern Construktion zu geben. Aber man findet nicht, daß dieß ein so großer Uebelstand für Kuppeln sei, die man blos in ihrem Innern sehen kann.

Der dritte Vorwurf betrifft die Ausdehnung der Vorderseite der Kirche über die wirkliche Masse des Gebäudes hinaus. Hierauf erwiedert man zunächst, daß diese Ueberschreitung zu beiden Seiten durch die Verbindlichkeit diktirt worden, die man Maderno auferlegt, in der Façade einen Platz für zwei Glockenthürme vorzubereiten. Man antwortet ferner, daß wenn diese Glockenthürme, von welchen aus Gründen, die in dem Leben Bernini's näher entwickelt werden, nur noch die Erinnerung übrig ist, auf beiden Seiten eines Portals wären

aufgeführt worden, welches die Breite der Kirche nicht überschritten, so würde man ihre Masse in der Luft von denen der großen Kuppel und den kleinen Nebenkuppeln zu wenig unterschieden haben. Es war demnach nothwendig, sie auf die Seite zu rücken, um dem Auge des Zuschauers unter allen diesen großen Massen ein freies Spiel zu gewähren. Wer weiß endlich, ob man nicht eben dieser Ausdehnung die prächtige doppelte Colonnade und den herrlichen Platz verdankt, welche zu den schönsten Zierden der St. Peterskirche gehören?

Noch stärker aber hat sich die Kritik des Geschmackes gegen die Neuerung ausgesprochen, welche Carlo Maderno mit dem Projekte, oder besser zu sagen, mit dem Plane des griechischen Kreuzes vorgenommen. Nach einer gewissen Ansicht besteht die große Sünde dieses Architekten darin, daß er das Schiff des Eingangs um drei Arkaden verlängert. Gewiß ist, daß, wie wir schon im Leben Michel Angelo's gesagt, der Plan dieses Architekten, abgesehen von jeder andern Betrachtung, der einfachste und folglich der vollkommenste von Allen war. Der Tempel wäre ganz eigentlich in der Kuppel bestanden und die vier unter sich völlig gleichen Arme des Kreuzes hätten bloß Anhänge gebildet, welche die Größe derselben noch mehr herausgehoben und den Eindruck um vieles vermehrt haben würden. Dieser Verlängerung des Eingangsschiffes geben Viele Schuld, daß die St. Peterskirche in den Augen Mehrerer nicht so groß scheine, als sie wirklich sei. Milizia ist derjenige, welcher diesen Vorwurf besonders geltend gemacht und seine Wichtigkeit am meisten übertrieben.

Ohne uns hier in eine Controverse der spekulativen Theorien einlassen zu wollen, deren Elemente eben so schwankend, als ihre Anwendungen oft sehr willkührlich sind, können wir doch Maderno dadurch entschuldigen, daß er blos die Veränderung ausführen ließ, die ihm, und wie man gesehen, aus sehr guten Gründen befohlen worden. Aber was den Künstler

völlig rechtfertigen könnte, vermöchte doch deswegen das Werk selbst noch nicht vor dem Richterstuhle des Geschmackes zu rechtfertigen. Sagen wir es demnach: daß diejenigen, welche die Verwandlung des Planes eines griechischen Kreuzes in den eines lateinischen als einen unverzeihlichen Fehler betrachten, vergessen zu haben scheinen, daß das lateinische Kreuz der erste Typus der neuen wie der alten St. Peterskirche war, welchen Bramante angenommen hatte, wovon man sich durch den uns von Serlio aufbewahrten Plan überzeugen kann. Auf diesen Plan zurückkommen, war demnach nichts Anderes, als auf die älteste Idee, und auf das Projekt des ersten Architekten zurückkommen. Man sieht daher nicht ein, warum man sich so sehr gegen eine angebliche Neuerung erhebt, die weiter nichts als eine Rückkehr zu dem alten Projekte war.

Ist es endlich wohl wahr, daß man, wie Milizia behauptet, dieser Verlängerung die Wirkung zuschreiben müsse, worüber sich diejenigen beklagen, denen die St. Peterskirche nicht so groß erscheint, als sie wirklich ist? Wir gestehen, daß ihre Kuppel jetzt nicht mehr, wie in dem Plane Michel Angelo's, die Haupt- und man könnte sagen, die einzige Rolle spielt, und daß zwei große Partien den Eindruck miteinander theilen, den jede Größe des Raums auf unsere Sinne macht. Die St. Peterskirche Michel Angelo's würde unstreitig die moralische Größe gehabt haben, welche aus dem Prinzip der Einheit hervorgeht; und die St. Peterskirche Carlo Maderno's hat eine reelle und positive Größe, die aus dem Maaße entsteht. Für den physischen Sinn kann eine Vergrößerung von 180 Fuß in der Länge, die Kirche unmöglich verkleinert haben. Ohne Zweifel fällt beim ersten Anblick der Raum, welchen ihr Umfang einnimmt nicht so in die Augen, wie in Kirchen, deren auf Säulen gestützte Schiffe dem Auge einen freien Blick nach allen Seiten gewähren. Da aber die Kuppel der St. Peterskirche ungeheure Pfeiler und ihre unermeßlichen Gewölbe

beträchtliche Massen von Stützen erfordert, kann sich natürlich ein großer Theil des Raumes den Augen nur allmählig entwickeln.

Uebrigens wird der fragliche Vorwurf gewöhnlich nur von Solchen gemacht, welche den Effekt des Innern mit dem der gothischen Kirchen vergleichen, welche im Innern leichtere Stützen haben und hinsichtlich ihrer Höhe und Breite in einem außerordentlichen Mißverhältnisse stehen. Es darf nur in einem Gebäude ein Maaß auf Kosten des Andern übertrieben werden; und der äußere Sinn wird dieß für Größe halten, so wie man auch einen magern, nicht gehörig untersetzten Menschen gewöhnlich für größer hält, als einen Wohlproportionirten. Endlich hat Carlo Maderno durch die Verlängerung der St. Peterskirche nur eine Größe zu einer andern Größe gefügt: das größte Schiff welches man kennt, zu der größten Kuppel, die es gibt.

Mehr Vorwürfe verdient Maderno vielleicht hinsichtlich des Styls und des Geschmacks sowohl in der Anordnung als in der Verzierung der Vorderseite, die er an der Basilika aufgeführt. Man findet mit Recht, daß diese ganze Composition des großen Charakters entbehrt, wovon uns die Peristyle von isolirten Säulen an der Vorderseite der alterthümlichen Tempel so viele Modelle hinterlassen. Man tadelt, an diesem Portale den Geschmack einer Vorderseite mit großen Fensteröffnungen und sogar mit einer Attika nach Art der Wohnpaläste zu finden; und nichts ist gerechter, als dieser Tadel. Aber man vergesse nicht, daß man bei der Anordnung dieses Gesammtganzen, oben eine Etage zur Einrichtung der, für die Ertheilung des päpstlichen Segens bestimmten Loggia anbringen mußte; daß Maderno in der Anordnung der südlichen und westlichen Seite der Kirche von Michel Angelo, sowohl die Attika als die Pilasterordnung schon ausgeführt fand, mit welcher er in Uebereinstimmung bleiben mußte.

Gleichwohl gestehen wir, daß es trotz aller dieser gegebenen Umstände, Maderno freigestanden, an der Vorderseite seines Portals eine regelmäßigere Anordnung der Säulen und Pilaster zu treffen; in seinem Gesimse weniger Vorsprünge, in seinen Formen mehr Geschmack, in seinen Details mehr Reinheit, eine bessere Wahl der Verzierungen, kurz ein im allgemeinen einfacheres, großartigeres und edleres Werk darzustellen. Aber zur Zeit Maderno's neigte sich der Geschmack schon zu jener Verdorbenheit der Formen, welche durch seinen Schüler Borromini später den höchsten Grad erreichte.

Da die Vergrößerung und endliche Vollendung der St. Peterskirche unstreitig das Meiste zu dem Künstlerrufe Maderno's beitrug, glaubten wir um so mehr diese Kritik in seine Lebensbeschreibung aufnehmen zu müssen, als sich in der Biographie irgend eines andern Architekten für die Details derselben schwer ein geeigneter Platz würde gefunden haben. Wenn die Trefflichkeit der Kunst dieses Werkes nicht der Wichtigkeit des Denkmals zu entsprechen geschienen, wird man wenigstens zugeben, daß das größte und berühmteste Gebäude der neueren Zeiten seine vollständige Geschichte in einer Sammlung der Geschichte der berühmtesten Architekten finden mußte. Diesen Zweck glauben wir so ziemlich erreichen zu können, indem wir in der Folge bei der Biographie Bernini's die kritische Beschreibung der Colonnade des großen St. Petersplatze einfließen lassen, welche die Vervollständigung dieses großen Gesammtganzen geworden.

Man sollte sagen, die Bestimmung Maderno's sei gewesen, schon angefangene Unternehmungen zu beendigen: eine Arbeit, bei welcher der dadurch zu erlangende Ruhm nicht immer mit der darauf verwendeten Mühe oder mit dem Verdienste im gehörigen Verhältnisse steht. Denn es ist oft weit schwieriger, die Werke eines Andern zu vollenden, als Neue zu erfinden. Nachdem Maderno in dem kurzen Zeitraume von sieben bis

acht Jahren die St. Peterskirche vollendet, wurde ihm auch die Vollendung des päpstlichen Palastes auf dem Quirinal übertragen. Er fand hier eine treffliche Gelegenheit, seine Talente in einer andern Art zu beurkunden; und man ist allgemein einverstanden, daß er sich durch die Construktion der päpstlichen Kapelle und die Eintheilung der Gemächer sehr viel Ehre erworben.

Die Reparaturen und Verschönerungen an dem Palaste Olgiati, der Kirche der Stigmaten gegenüber; desgleichen an dem Palaste der Familie Borghese und an dem Palaste Ludovisi, gegenüber der Kirche der heiligen Apostel, trugen ebenfalls zur Vergrößerung seines Ansehens bei.

In den Ruinen, die man zu Rom den Tempel des Friedens nennt, befand sich eine sehr schöne kannellirte Säule von weißem Marmor aus einem einzigen Stücke. Maderno machte dem Papst den Vorschlag, sie auf den Platz von Santa Maria Maggiore transportiren zu lassen. Der Vorschlag wurde angenommen, und diese Säule vor dem hintern Eingange der Basilika auf einem Piedestale von Marmor aufgerichtet und mit einer ehernen Bildsäule der heiligen Jungfrau mit dem Jesuskinde gekrönt.

Bei den Bädern des Diokletian's baute Maderno die Kirche della Vittoria. Aber nur das Innere ist von ihm. Das Portal mit zwei Säulenordnungen übereinander wurde von Soria erbaut.

Man schreibt ihm auch die Erbauung der Kirche der Santa Lucia in Selce und des St. Klarenklosters zu.

Wir übergehen die in der Kirche della Minerva von Maderno ausgeführten Vergrößerungen in der Architektur des Chors, in den Kapellen der Mariä Verkündigung und der Familie Aldobrandini. Aber wir können nicht unerwähnt lassen, daß nach seinen Planen der Chor, der runde Theil und die Kuppel von St. Andreas della Valle, eine der

vorzüglichsten in Rom, aufgeführt worden, unter welcher sich die berühmten, von Dominichino gemalten überhängenden Gewölbe befinden. Dieses Denkmal wurde von Peter-Paul Olivieri begonnen.

Wenig Werke wurden während den Lebzeiten Maderno's in Rom projektirt oder unternommen, woran er nicht einigen Antheil gehabt. So vollendete er den Palast des Marquis Lancelloti, mit Ausnahme des Thores, welches nach den Zeichnungen Dominichino's ausgeführt worden.

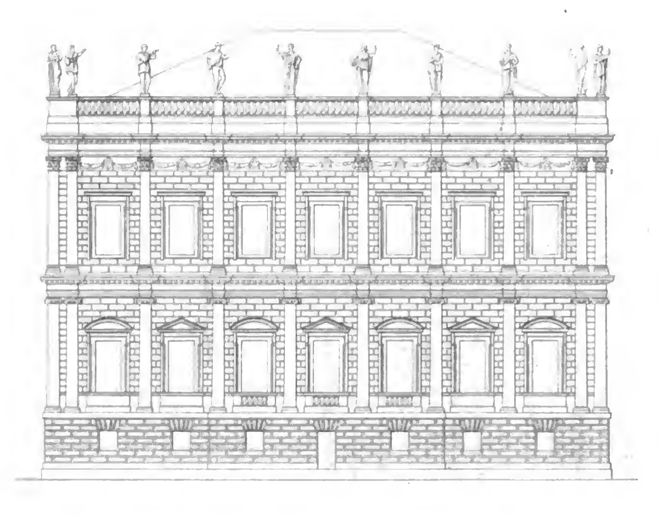
Aber den großen und schönen Palast Mattei zu Rom, hatte er das Glück, zu beginnen und zu beendigen. Mit Vergnügen bemerkt man in der Façade desselben, welche aus drei großen Etagen und einer Mezzanino, jede mit dreizehn Fenstern, besteht, jene große und edle Anordnung, jene schöne Eintheilung der Pfeiler und der Oeffnungen, jene schlichten Zwischenräume, welche die Fenstereinfassungen nur desto glänzender herausheben; endlich jenen verständigen und korrekten Styl der Profile und der Details, welche eine Fortsetzung des Geschmacks der großen Meister des sechszehnten Jahrhunderts sind. Carlo Maderno ließ sich bei diesem Werke zu keiner von jenen Willkührlichkeiten der Form oder Verzierung verleiten, die er bei anderen Gelegenheiten mehr als einmal durch sein Beispiel gerechtfertigt, und welche schon in den Gebäuden seiner Zeit den allmähligen Verfall der Kunst zu verkündigen schienen.

Die Architektur umfaßte damals mit Recht und der That nach die Wissenschaft des Civil- und Militär-Ingenieurs, und Maderno vereinigte in sich alle Arten von Kenntnissen, welche der Beruf eines Architekten damals allen denjenigen nothwendig machte, die diesen Namen verdienen wollten. Das Vertrauen, welches er allen Päpsten einflößte, unter deren Regierung er lebte, erwarb ihm den Auftrag, die Festung Ferrara zu untersuchen und die Plane derselben aufzu-

nehmen. Ein anderes Mal wurde er nach Perusa gesandt, um die, durch den Fluß Chiana verursachte Ueberschwemmung abzuleiten. Bei seiner Zurückkunft wurde er mit dem Orden des goldenen Sporns geziert, welchen der Papst ihm mit einer sehr reichen Kette überreichte.

Wenn Maderno nur kurze Zeit länger gelebt, hätte er seinen Namen allein an eines der größten und prachtvollsten Gebäude Rom's, an den Palast Barberini geknüpft, zu welchem er aus Auftrag Urbans VIII. die Zeichnungen entworfen. Aber es scheint, daß er bloß den Aufriß begonnen. Von Steinschmerzen befallen, ließ er sich in einer Sänfte dahin tragen, um die Arbeiten persönlich zu leiten. Sein Plan wurde in der Folge durch Bernini auf einen geringern Umfang des Palastes beschränkt, an dessen Ausführung dieser Architekt den größten Antheil hatte, so wie er überhaupt in allen großen öffentlichen oder Privatunternehmungen seiner Zeit der Nachfolger Maderno's wurde.

INIGO JONES.



E. Ollivier sc.

FAÇADE DU PALAIS DE WHITE HALL, À LONDRES.

T. 2 p. 129

Inigo Jones,

geboren zu London um 1572, gestorben um 1652.

Der Eigen- oder Familienname dieses Architekten ist Jones; sein Vorname Inigo, welcher seinem wahren Namen gewöhnlich beigesellt wird, ist spanisch und wurde ihm in der Taufe von spanischen Kaufleuten gegeben, die mit seinem Vater in Geschäftsverbindungen standen.

Inigo Jones wurde zu London in der Nähe der St. Paulskirche geboren, wo sein Vater, wie man glaubt, Schneidermeister war. Nach Einigen kam er zu einem Schreiner in die Lehre; nach Anderen aber soll er eine sorgfältige Erziehung genossen haben. Immer ist indessen gewiß, daß er frühzeitig schon glückliche Anlagen zur Malerei, besonders im Landschaftsfache verrieth, in welchem er, wie einige zu Chiswick-House, einem Landhause des Herzogs von Devonshire, vier Meilen von London, von ihm aufbewahrte Werke bezeugen, Beweise seines Talent's abgelegt.

Dieses empfahl ihn dem Grafen von Arundel, oder nach Anderen dem Grafen Wilhelm von Pembrock. Auf Kosten Eines dieser Beiden machte er Reisen nach Italien und in andere Länder Europens, wo er zur Erweiterung seiner Kenntnisse und Vervollkommnung seines Geschmack's Alles studirte, was jedes Land an Kunstgegenständen aufzuweisen hatte.

Italien aber gewann vor Allen seine Vorliebe und entschied bei ihm die Wahl derjenigen Kunst, deren Studium

er sich widmen wollte. Sein gewöhnlicher Aufenthaltsort wurde Venedig; und der Vorzug, den er dieser Stadt gab, offenbarte bald sein Streben, der Nachahmer oder Nebenbuhler des berühmten Architekten zu werden, welcher damals das ganze Vicentinische Gebiet mit den Wunderwerken seiner Kunst verschönerte. Inigo Jones war erst noch Schüler, und schon verkündigte ein frühzeitiger Ruf in ihm einen geschickten Meister. Diesem Rufe verdankte er seine Ernennung zum Architekten Christians IV., Königs von Dänemark.

Inigo Jones hatte seit einiger Zeit diese Stelle bekleidet, als Christian, dessen Schwester an Jakob I., König von England, vermählt war, in dieses Land kam, und unsern Architekten, welcher die Liebe zum Vaterlande in sich erwachen fühlte, dahin zurückbrachte. Die Freigebigkeit des Königs Jakobs verstärkte noch dieses Gefühl, indem er ihm mehr als eine Gelegenheit gab, seine Talente an den Tag zu legen.

Herr Seward sagt: man weiß nicht, aus welchem Grunde man glaubt, daß das erste, von Inigo Jones nach seiner ersten Reise nach Italien ausgeführte Werk die innere Verzierung der St. Katharinenkirche in der Leaden-Street gewesen. Mit Gewißheit aber weiß man, daß ihn gleich nach seiner Ankunft in England die Königin zu ihrem Architekten ernannt, daß er bald darauf in der nämlichen Eigenschaft in die Dienste des Prinzen Heinrichs trat, dessen Vertrauen er mit so vieler Redlichkeit und Einsicht entsprach, daß der König ihm die Anwartschaft auf die Stelle eines General-Inspektors seiner Gebäude verlieh.

Nachdem der Prinz Heinrich im Jahre 1612 gestorben, machte Inigo Jones eine zweite Reise nach Italien, wo er einige Jahre lang verweilte und sich mehr und mehr in der Architektur, seiner Lieblingskunst, übte, bis zu dem Augenblicke, wo in England die Stelle eines General-Inspektors

der königlichen Gebäude erledigt wurde, zu welcher er berufen ward. Bei'm Antritt derselben legte er einen Beweis von einer seltenen Uneigennützigkeit ab. Sein Vorgänger hatte unter außerordentlichen Umständen seine Verwaltung mit einer bedeutenden Schuldenlast beschwert. Als der geheime Rath den neuen General-Inspektor um seine Meinung, über die Mittel befragte, wie diese Schuld zu tilgen sei, erbot sich Inigo Jones nicht nur, in Allem, was ihn selbst anging, ohne Emolumente zu dienen, sondern beredete auch alle diejenigen, die ihm beigegeben waren, das Nämliche zu thun, bis die Schuld gänzlich getilgt sei; und so wurde es möglich, die Rückstände zu bezahlen.

Walpole glaubt, daß man die Aufführung der Gebäude dieses Architekten, deren Geschmack weniger rein ist und noch etwas Gothisches an sich hat, in die Zeit zwischen seiner ersten und zweiten Reise nach Italien setzen müsse.

Im Jahre 1620 kam der König, welcher eben zu Wilton, einem Schlosse des Grafen von Pembrock war, auf den erstaunlichen Steinhaufen, genannt Stone Henge, in der Ebene von Salisbury bei Wilton zu sprechen. Lord Pembrock ließ Inigo Jones rufen, welchem der König befahl, Untersuchungen anzustellen und ihm seine Meinung über den Ursprung von Stone Henge mitzutheilen. Er begab sich sogleich ans Werk, begann mit vielen Mühen und Kosten die Fundamente dieser Masse zu untersuchen und auszumessen, um die ursprüngliche Form derselben, wenn nicht zu entdecken, doch vielleicht zu errathen, und glaubte endlich einige Aehnlichkeit zwischen dieser Art von Denkmal und den alterthümlichen Gebäuden aufstellen zu können, deren Ruinen er in Italien studirt. Den Kopf ganz voll von jenen alterthümlichen Ueberresten und den Größen Roms, schloß er nach vielen Beweisgründen, gestützt auf viele Autoritäten, daß die fragliche Masse ein römischer Tempel gewesen seyn

müsse, etwa dem Cœlus, dem ältesten der römischen Götter, gewidmet und erbaut zu der Zeit, als die Herrschaft Roms sich über Großbritanien erstreckt, wahrscheinlich während der Zwischenzeit zwischen der Verwaltung Agricola's und der Regierung Constantin's des Großen. Diese Vermuthung wurde seitdem durch Nichts gerechtfertigt.

Inigo Jones überreichte seine Denkschrift dem König, der ihm noch in dem nämlichen Jahre (1620) die Reparatur der Kathedralkirche in London übertrug. Diese alte gothische Kirche drohte in mehreren ihrer Theile den Einsturz. Unser Architekt reparirte zwei Façaden, nämlich die der Seitenarme des Kreuzes, gab jeder derselben einen neuen Aufriß und verzierte sie mit einer korinthischen Säulenordnung. In der Sammlung seiner Werke wurde uns der Plan und der Aufriß einer dieser Façaden aufbewahrt, welche, wie man leicht erachtet, mit der alten Kathedrale bei ihrer Wiederaufführung durch Christoph Wren verschwinden mußten. Wir müssen gestehen, daß das Urtheil, welches man damals über diese Restauration gefällt, gegründet war. Jedes Gebäude will in jedem seiner Theile, im Styl und Geschmack seines Gesammtganzen, restaurirt werden. Wenn je zwei Bauarten nicht zusammen passen, so ist es die gothische, vermischt mit den griechischen Säulenordnungen, deren regelmäßiges System, vereint mit einer ihm widersprechenden systematischen Unregelmäßigkeit nothwendig Geist und Augen beleidigen muß.

König Jakob starb; aber sein Nachfolger Carl I., so wie die Königin, seine Gemahlin, beehrten auch ihrerseits Inigo Jones mit ihrem Vertrauen, welcher in seiner Stelle und seinen Aemtern beibehalten, bald von ihnen beauftragt wurde, die große Unternehmung des königlichen Palastes zu Whitehall auszuführen, wozu er die Zeichnungen mit allen Details unter der vorigen Regierung entworfen hatte.

In diesem Werke kann man am Leichtesten das Genie und den Geschmack dieses Architekten würdigen. Um eine richtige Idee von demselben zu fassen und zu geben, besitzen wir die Plane und Aufrisse dieses unermeßlichen Gebäudes, gesammelt von M. Kent, in dem im Großen gestochenen Werke Inigo Jones; und noch glücklicher hat sich in London ein bedeutendes Bruchstück dieses unvollendeten Palastes erhalten, welches sich in Mitte dieser Stadt glänzend, wie die Architektur des alten Louvres in Paris, erhebt.

Man kann behaupten, daß nie ein größeres und prachtvolleres Gesammtganzes von einem Palaste durch irgend einen Architekten in irgend einem Lande erfunden und entworfen worden. Wenn die Unfälle der Zeit die Ausführung desselben nicht unterbrochen, könnte London sich rühmen, das Meisterstück der neueren Paläste zu besitzen. Leider kann man gegenwärtig nur noch nach den Zeichnungen von dieser großen Erfindung urtheilen.

Nichts ist in der That größer, nichts regelmäßiger, nichts einfacher und doch zugleich mannigfaltiger, als der von Inigo Jones erfundene Plan. Man stelle sich ein großes Viereck vor, dessen Raum in drei gleiche Theile getheilt ist. Der Mittlere ist blos ein unermeßlicher Hof, welcher sich quer durch den ganzen Palast zieht. Die beiden Seitentheile bestehen jeder aus drei Höfen, die mit Gebäuden umgeben, deren Massen sich mit einiger Abwechselung entsprechen.

Der Aufriß des Ganzen bietet in den vier Façaden seines Aeußern die vollkommenste Symetrie dar. Jede besteht aus Massen von Gebäuden, an welchen das allgemeine und einförmige Motiv der Aufrisse und Säulenordnungen manchmal mit vielem Geschmacke durch gewisse Abwechselungen von vor- und rücktretenden Massen des Gebäudes, durch verschiedene Höhe der Aufrisse unterbrochen wird. Das Innere, dem nämlichen Systeme von Mannigfaltigkeit entsprechend, scheint

eine Sammlung aller Theile von Anordnung und Verzierung zu seyn, welche der gute Geschmack bei Werken der Civil-Architektur nur anzubringen vermag.

Die Beschreibung aller der Gebäude dieses Palastes, welche Inigo Jones in einem Plane von so großem Umfange zu vereinigen wußte, würde, und zwar vielleicht ohne allen Nutzen, mehrere Seiten füllen; denn selten ist es den Worten gegeben, dem Geiste begreiflich zu machen, was ihm durch die Augen anschaulich gemacht werden soll. Wir glaubten uns übrigens um so weniger auf so viele Details einlassen zu müssen, als, wie schon erwähnt, das Gebäude von Whitehall, mit Ausnahme einer Façade, welche nicht den dreißigsten Theil desselben ausmacht, unausgeführt geblieben. Wir begnügen uns demnach, unsere Leser auf die oben angeführte Sammlung zu verweisen.

Dort wird man sich überzeugen, mit welchem Erfolge Inigo Jones sich die Manier und den Geschmack Palladio's in der Civilarchitektur angeeignet. Jeder Theil seiner umfassenden Composition trägt, sowohl in dem Verhältnisse der Säulenordnungen, ihrer Profile und Details, als in den Formen der Einfassungen der Fenster oder Thüren, und in der Anwendung der Säulenhallen, der Untersätze, der regelmäßig behauenen Werkstücke und der Bossagen, das Gepräge des einfachen, eleganten, reichen und edlen, soliden und doch zugleich leichten Styls, welchen der Vicentinische Architekt bei den Palästen der Großen, wie bei den Wohnhäusern der Privaten, mit so vieler Geschicklichkeit anzuwenden gewußt.

Dadurch haben wir keineswegs die Absicht, das Verdienst und den Ruhm Inigo Jones herabzuwürdigen. Nachahmen, wie er nachzuahmen gewußt, heißt immer Original bleiben.

Man kann sich hiervon am besten durch das schöne Fragment des Palastes von Whitehall, genannt Banquetin-house, überzeugen, welches einige Zeit zum Empfang der Gesandten gedient, und dessen Decke einige Jahre später von Rubens

gemalt worden. Es besteht aus einem sehr hohen Untersatze von Bossagen, auf welchem sich zwei Stockwerke, jedes von sieben Fenstern, erheben. Jede Etage ist in ihrem Aufrisse mit einer Ordnung von Säulen und Pilastern geziert. Die der untern Etage sind jonisch und die der obern korinthisch, mit Capitälen von zusammengesetzter Ordnung. Das Ganze endigt sich in eine mit einer Balustrade gekrönte Attika. Einige Details in dieser Façade unterliegen einer Kritik. Man würde lieber sehen, daß das Karnieß nicht vorspringend über die Wandsäulen profilire, und wünschte in dem jonischen Gesimse auch nicht die mißbräuchliche Anordnung des ausgebauchten Frieses zu finden, soferne man nicht die Absicht gehabt, denselben mit Sculpturarbeiten zu verzieren. Trotz dieser leichten Unregelmäßigkeiten gewährt dieses Denkmal einen imposanten Anblick. Ein schwacher abgesonderter Theil eines großen Ganzen erweckt es hinsichtlich des Styls und der Ausführung die höchste Idee von demselben. Mit einem Worte: man glaubt vor einem Gebäude Palladio's zu stehen.

Eines der größten und merkwürdigsten architektonischen Denkmäler Englands, das von Greenwich, sechs Meilen von London, an dem Ufer der Themse, wurde von Inigo Jones erfunden und von seinem Schüler Web beendigt.

Dieses große Ensemble von Gebäuden, welches gegenwärtig zu einem Spitale der Invaliden der Marine dient, war anfänglich zu einem andern Zwecke bestimmt. Inigo Jones sollte dasselbe zu einem Palaste für Karl I., nach Anderen für die Königin Mutter erbauen. Ein Einziges von den verschiedenen Gebäuden, aus welchen es bestehen sollte, wurde von ihm beendigt. Durch die politischen Ereignisse der Zeit unterbrochen, befand sich der Bau noch in diesem Zustande, als Wilhelm III. beschloß, denselben und die dazu gehörigen Ländereien dem Institute der See-Invaliden abzutreten. Zum Zwecke dieser neuen Bestimmung errichtete man, dem Gebäude

Inigo Jones gegenüber, ein anderes, welches ein Gegenstück zu Ersterem bildete, von dem es eine genaue Wiederholung war, und verband beide unter sich getrennte Gebäude durch einen allgemeinen Plan von sehr schönem Effekte.

Wir wissen nicht, ob das Ganze, welches man gegenwärtig sieht, ursprünglich von Inigo Jones projektirt worden, oder ob die Veränderung der Bestimmung neue Anordnungen nothwendig gemacht.

Wie dem auch sei; so würde das große Hauptgebäude hinreichend seyn, den Ruhm des Architekten zu begründen. Es bildet ein sehr schönes Viereck, in dessen Mitte ein Hof ist, umgeben von vier Linien von Gebäuden, von welchen zwei minder hohe den beiden übrigen zur Verbindung dienen. Jedes der Letzteren besteht in seiner äußern Façade aus einem Untersatze, über welchen sich eine korinthische Säulenordnung erhebt, welche die ganze Höhe des Erdgeschosses und der obern Etage einnimmt. Diese Säulenordnung krönt eine Attika mit einer Balustrade. Zwei vorspringende Gebäude mit vier Wandsäulen, die einen Giebel tragen, machen die Hauptverzierung dieser Façade aus. In der Mitte ist der Eingang, und zu beiden Seiten desselben befinden sich gekuppelte Pilaster, die einer gleichen Anzahl ähnlicher Pilaster an den Ecken entsprechen. Sie stimmen zugleich rückwärts mit vier anderen Pilastern überein, welche hinwieder den vier Säulen entsprechen, die in der Mitte jedes der beiden Flügel, welche die zwei Hauptgebäude miteinander verbinden, ein mit einem Giebel geziertes Peristyl bilden. In jedem dieser Flügel, deren Höhe nur bis an die Attika der beiden Hauptgebäude reicht, sind im Erdgeschosse und in der ersten Etage die Fenster in Bossagen gehauen, die ihrem Anblick einen sehr männlichen Charakter gewähren.

Wir haben oben erwähnt, daß dem Hauptgebäude gegenüber ein anderes mit vollkommener Symetrie als Gegenstück

errichtet worden. Inigo Jones ist demnach immer Urheber des Ganzen. Denn in der Architektur wird die Copie durch ein so mechanisches und unfehlbares Verfahren bewirkt, daß für den Copisten dabei gar keine Ehre zu gewinnen ist.

Wir übergehen hier alle anderen Gebäude, welche später dem Spitale von Greenwich beigefügt worden, und die das Werk verschiedener Künstler zu verschiedenen auf einander gefolgten Zeiten sind.

In allen Werken Inigo Jones erkennt man eine sehr glückliche Nachahmung des Geschmacks Palladio's, als dessen würdiger Schüler er sich zeigte; und gewiß hat kein Architekt, seit diesem großen Meister, den Styl und das Genie desselben in seinen Werken besser beurkundet, weil keiner sich seine Grundsätze mehr angeeignet: ein wichtiger Unterschied, den man immer in den Künsten zwischen Demjenigen machen muß, welcher nachahmt, indem er blos nach den Werkeu der großen Meister verfährt, und zwischen Jenem, dessen Nachahmung uns beweist, daß er nur nach den Grundsätzen hat verfahren können, die jene selbst geleitet.

Im Allgemeinen fehlt es uns an verbürgten Nachrichten, sowohl über das Leben, als über die Werke Inigo Jones. Chalmers biographisches Lexikon, welches wir hierüber zu Rathe gezogen, gibt über beide Punkte nur sehr oberflächliche Auskunft. Es bedürfte genauer Untersuchungen, die unseres Wissens noch nicht angestellt worden, um unter den, diesem Architekten zugeschriebenen Werken diejenigen zu unterscheiden, von welchen er nur die Projekte hat entwerfen können und die nach ihm ausgeführt worden; ferner jene, die er angefangen und seine Schüler fortgesetzt; und endlich diejenigen, die seit seiner Zeit restaurirt und modifizirt worden.

Wir wissen nicht, in welche von diesen drei Kathegorien die St. Paulskirche auf dem Platze von Covent-Garden gehört, die man zu London als eines seiner Meisterstücke rühmt.

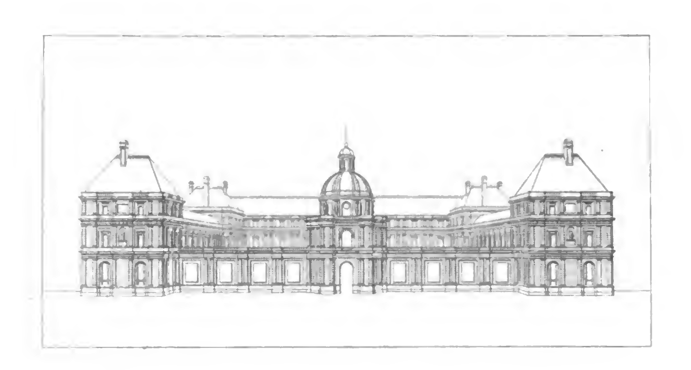
Worüber man sich, wie es uns scheint, bei ihrem Anblicke am meisten verwundern würde, wäre gewiß die Celebrität, die sie genießt, wenn man nicht wüßte, wie leicht es hier ist, im Fache der Kirchenbaukunst berühmt zu werden, da keine andere Stadt so arm an heiligen Gebäuden ist. In der That bietet dieses Denkmal an seiner Vorderseite ein Peristyl von vier Säulen einer Ordnung dar, die man die toskanische nennt, welche man aber nach der neuern systematischen Skala die arme nennen könnte; denn nach dem einfachen Charakter der dorischen kann man eine Säulenordnung, welche mehr als einfach ist, mit keinem andern Namen bezeichnen. Wenn diese Kirche sich durch irgend Etwas bemerklich macht, so ist es durch ihre übertriebene Einfachheit, ihre gänzliche Charakterlosigkeit im Aeußern wie im Innern und durch die völlige Entbehrung aller Kunstmittel bis zum Dache hinauf, welches Mehrere mit dem Dache einer Scheuer verglichen. Man kann sich demnach schwer den befremdenden Contrast dieser Architektur mit der aller übrigen Gebäude erklären, die man Inigo Jones zuschreibt.

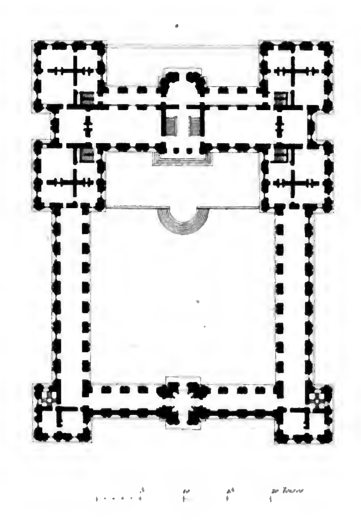
Wir wünschten im Stande zu seyn, hier die große Anzahl von Palästen, sowohl in der Stadt als auf dem Lande, erwähnen zu können, die man diesem Architekten beimißt, und wovon die Einen immer die Anderen an Mannigfaltigkeit und gutem Geschmack der Erfindung übertreffen. Aber einerseits sind die Nachrichten, die man darüber findet, unzureichend und andererseits enthält zwar die schon weiter oben angeführte, von M. Kent herausgegebene Sammlung der Werke Inigo Jones viele Plane und Aufrisse verschiedener Gebäude; aber der Herausgeber hat unterlassen, bei denselben zu bemerken, ob dieß Zeichnungen von Gebäuden sind, die noch existiren oder existirt haben, oder ob es blos unausgeführte Projekte sind. Wer demnach wahrhaft historische Notizen über den Umfang der Arbeiten unseres Architekten sucht, kann von den Meisten dieser

Zeichnungen durchaus keinen Gebrauch machen. Denn Niemand möchte wohl auf blos gezeichnete Projekte hin über den Werth der Kunst oder das Verdienst des Künstlers eine Meinung gründen wollen.

Alles, was man von diesen Zeichnungen sagen kann, ist, daß sich nicht eine Einzige darunter befindet, von welcher man entweder nicht wünscht, daß sie möchte ausgeführt worden seyn, oder bedauert, daß sie nicht ausgeführt worden. In Allen findet man den Geschmack, die Reinheit und die Eleganz der großen italienischen Architektur des sechszehnten Jahrhunderts wieder. Diese Sammlung wird immer denjenigen ein nützlicher Rathgeber seyn, welche in der Civilarchitektur die Formen und Säulenordnungen, und besonders den unterscheidenden Charakter der Werke der Griechen und Römer anwenden wollen, welcher durch Einige im Laufe des sechszehnten Jahrhunderts wieder in Ansehen gekommen, und der seitdem nie mit demselben Erfolge erreicht worden ist.

Es scheint, daß Inigo Jones von den Unfällen der Zeit, in welcher er lebte, nicht verschont geblieben. Der Person des unglücklichen Karls II. ergeben, theilte er die Verfolgungen, welchen damals das angebliche Verbrechen unterworfen war, Royalist und Katholik zu seyn, und konnte, wie man sagt, einem härtern Schicksal nur dadurch entgehen, daß er eine willkürliche Taxe von vier bis fünf tausend Pfund Sterling — eine ungeheuere Summe für sein mittelmäßiges Vermögen — bezahlte. Der Verdruß, den ihm eine Reihe von auf einander gefolgten Unglücksfällen verursacht, verkürzte sein Leben: er starb, wie man glaubt, im Jahre 1652.





ÉLÉVATION ET PLAN DU PALAIS DU LUXEMBOURG, À PARIS.

Jaques de Brosse,

Französischer Architekt, welcher im XVII. Jahrhundert lebte.

Mehrere Biographen haben in den Sammlungen der Lebensgeschichten berühmter Männer, der Schilderung ihrer Charaktere und dem Detail ihrer Handlungen oder ihrer Werke auch ihre Bildnisse beigefügt. Unstreitig würde die Geschichte der berühmtesten Architekten durch ein ähnliches Verfahren ein neues Interesse gewonnen haben. Gleichwohl aber haben wir in dieser Sammlung vorgezogen, der Lebensbeschreibung jedes Architekten die Zeichnung seines vorzüglichsten Gebäudes voranzusetzen, wozu wir uns durch die Unmöglichkeit bewogen fanden, uns die Bildnisse einer großen Anzahl französischer Architekten, besonders der ältesten, zu verschaffen, welche der Geschichte keine andere Beweise ihrer Existenz liefern, als die Werke ihrer Kunst und ihres Genies.

Wenigen derselben war indessen diese Nachlässigkeit ihrer Zeitgenossen weniger nachtheilig, als unserm de Brosse. Obgleich man nicht einmal Ort und Zeit seiner Geburt und seines Todes weiß, so sind die in der Hauptstadt Frankreichs von ihm aufgeführten Gebäude, die ihm unter den französischen Architekten einen der ersten Plätze sichern, hinreichend, die fehlenden Partikularitäten über seine Person und die Geschichte seines Lebens zu ersetzen.

Man weiß, und diese Denkmäler setzen es außer Zweifel, daß de Brosse in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts unter Maria von Medicis gelebt. Diese Fürstin,

Wittwe König Heinrichs IV., hatte beschlossen, einen Palast zu bauen, worin sie bequemer wohne, als im Louvre. Sie kaufte demnach im Jahre 1611 um die Summe von neunzig tausend Livres das Hôtel Luxembnrg, welches den Einsturz drohte, und dem neuen Palaste seinen Namen gab. Man fügte zu dem Platze, welchen dieses Hôtel einnahm, noch den, mehrerer benachbarten Häuser und Besitzungen, welches zusammen den ganzen Umfang des Raumes bildete, dessen Maaße wir weiter unten anführen werden.

Maria von Medicis, zu Florenz, das heißt: in einer der schönsten Städte Italiens, im schönsten Jahrhundert der Künste und im Schoose eines üppigen und prachtliebenden Hofes geboren, hatte Geschmack an jenem Luxus der Gebäude gewonnen, der ihrem Vaterlande natürlich war, und welchen Frankreich noch nicht kannte. Sie hatte von dort die Ideen einer großen und soliden Architektur mitgebracht und wollte sie in ihrem neuen Vaterlande naturalisiren. Man sollte glauben, daß die Liebe zu ihrem Geburtslande und der Wunsch, mitten in Paris sich gewissermaßen zu Florenz zu befinden, ihr die Construktion ihres neuen Palastes und die Wahl des Styls eingegeben, der den hauptsächlichsten Charakter desselben ausmacht.

Wer die Kraft des Gefühls kennt, welches sich an die Liebe zum Vaterlande knüpft, weiß auch, wie sinnreich dasselbe ist, sich an den mindesten Erinnerungen zu weiden, die ihm in der Idee die Gegenstände seiner Sehnsucht vergegenwärtigen. Wenn die vaterländischen Pflanzen, wenn die Gesänge, die unsere Kindheit erfreut, in der Folge eine so große Gewalt auf unsere Einbildungskraft ausüben; glaubt man, daß die der Architektur geringer sei, welche die Orte, die unsere Wiege sahen, nicht nur im Bilde, sondern durch die Nachahmung derselben sogar in der Wirklichkeit herbei zu zaubern vermag?

Der Palast Luxemburg bietet eine zu merkliche Nachahmung des Geschmack's und des Styl's der toskanischen Gebäude dar, als daß man an demselben den Geist verkennen könnte, der in Paris eine Bauart gewählt, die bis dahin in dieser Stadt wenig üblich gewesen, und nachher ohne Nachahmung geblieben. Wir verstehen darunter jene Anordnung und Construktion in weit vorstehenden Bossagen. Maria hatte zu Florenz entweder den Palast Medicis, oder den Palast Pitti bewohnt, welcher nach dem Tode seines Eigenthümers die gewöhnliche Residenz der Großherzoge von Toskana geworden, und wollte, daß die Architektur des Letztern dem Geschmacke ihres neuen Wohnpalastes zum Typus dienen sollte.

Man darf indessen nicht glauben, wie man zu oft schon wiederholt, daß der Eine eine Copie des Andern gewesen. In jeder Art von Werken die Grundsätze, den Geschmack und die Manier ihres Urhebers nachahmen, heißt weder diesen noch sein Werk copiren. Die Idee des Copirens enthält zugleich die einer Aehnlichkeit, die man mechanisch nennen kann. Nachahmen dagegen, im Sinne der schönen Künste, begreift die Idee einer moralischen Wirksamkeit, nämlich des Geistes und der Einsicht, besonders wenn es bei der Nachahmung um jene Eigenschaften zu thun ist, welche der Geist und die Einsicht allein zu fassen und zu definiren vermögen. Diese suchte de Brosse von dem Palast Pitti auf den Palast Luxemburg zu übertragen, und diese Eigenschaften waren die der Größe, der Stärke und der Energie, welche durch die Massen der Construktion und die imposante Solidität der äußern Mauerfläche und der Materialien hervorgebracht wurden.

Diesen Bossagen-Styl ausgenommen, in welchem der französische Architekt hinsichtlich des kolossalen Geschmack's dieser Bauart weit hinter dem zurückblieb, was ihm bei dem

Florentinischen Architekten zum Modell hätte dienen können, muß man gestehen, daß die beiden Gebäude sowohl in dem allgemeinen Plan, als in dem Ganzen der verschiedenen Aufrisse und im Aeußern wie in den inneren Eintheilungen fast gar keine Aehnlichkeit mit einander haben.

De Brosse, auf welchen die Wahl der Königin gefallen, vernachlässigte Nichts, ihr zu entsprechen. Er überreichte ihr mehrere Projekte. Dasjenige, dem sie den Vorzug gab, wurde auf ihre Befehle den angesehensten Architekten, sowohl in Italien als in anderen Ländern, mitgetheilt, um ihre Bemerkungen darüber einzuholen. Es scheint, daß diese sehr ehrenvoll für ihn ausgefallen. Als Bernini während seines Aufenthaltes in Paris dieß Gebäude beendigt sah, gestand er, daß man nirgends einen besser gebauten noch regelmäßigern Palast finde.

Die größte Länge des Palastes Luxemburg ist 180 Fuß; die geringste, das heißt: die der Façade gegen die dort auslaufende Straße 150. Sein Plan bildet ein beinahe vollkommenes Viereck, dessen sämmtliche Theile unter sich im schönsten symetrischen Verhältnisse stehen (man spricht hier von dem allgemeinen Plan, vor den durch die neuen Bestimmungen eingetretenen Modifikationen). Seine Einfachheit entspricht seiner Regelmäßigkeit. Er besteht in einem sehr großen, mit Hallen umgebenen Hofe, an dessen Ecken sich vier viereckige Gebäude befinden, die man Pavillons nennt. Die großen und geräumigen bedeckten Gallerien, welche um das ganze Gebäude herumlaufen, gewähren ihm ein großes, prachtvolles Ansehen. Die wenigst glückliche Partie der allgemeinen Anordnung besteht gegen den Garten hin, in der Wiederholung der zwei Pavillons, welche auf dieser Seite die Façade bilden. Diese beiden großen Pavillons, welche zu nahe an den zwei übrigen, diese zu verdoppeln scheinen, theilen sich bei ihrem Anblicke eine wechselseitige Schwere

mit. Man sollte glauben, sie seien erst später erbaut worden, um das innere Lokal der Zimmer zu vergrößern.

Wir werden uns auf das Innere des großen Palastes um so weniger einlassen, als durch die verschiedenen Bestimmungen, die ihm nach und nach gegeben worden, das Werk unseres de Brosse fast ganz verschwunden ist. Die Veränderung der Sitten und Gebräuche mußten allein schon sehr häufige Modifikationen des Details verursachen. Nur das Aeußere hat sich unverändert erhalten; und dieser Theil ist derjenige, welcher die Architektur insbesondere, folglich dasjenige darstellt, was man den Aufriß nennt.

Man kann denselben unter zweierlei Gesichtspunkten betrachten, nämlich: hinsichtlich der Composition oder des Gesammtganzen der Massen und zweitens hinsichtlich der Decoration. In ersterer Hinsicht verdient dieser Palast das größt Lob. Man wird in keinem Lande ein so großes Ganzes finden, welches bei vieler Einheit und Regelmäßigkeit zugleich einen mannigfaltigern und malerischern Anblick, besonders in seiner Façade des Eingangs gewährt. Dieser Effekt wird durch den mittlern Vorbau bewirkt, welchen eine Kuppel krönt, die sehr glücklich mit den beiden Eckpavillons verbunden, denselben entweder zum Motiv oder zur Bestimmung ihrer Höhe dient.

Indem de Brosse diese enormen Pavillons in seine Composition aufnahm, befolgte er blos eine der Ueberlieferungen der alten festen Schlösser, von welchen damals noch Frankreich bedeckt war. Was aber nur Mißstände und abgesonderte Massen hätte darbieten können, wie sie ehemals üblich waren, wurde bei dem Palaste Luxemburg sogar die Quelle einer der Schönheiten seiner Composition im Ganzen und in der Wirkung des Aufrisses. Weit entfernt demnach, daß der Mann von Geschmack sich über ihre Wiederholung beklagt, würde er vielmehr bedauern, sie hier nicht zu finden,

oder daß man sie unterdrücken wollte: so nothwendig wußte der Architekt sie seiner allgemeinen Anordnung zu machen.

Was die Decoration des Palastes betrifft, so herrscht in derselben der nämliche Geist der Einheit und Regelmäßigkeit. Im Aeußern des Gebäudes und in seinem ganzen Umfange findet man die nämliche Säulenordnung, wie im Innern des Hofes. Das ganze Erdgeschoß besteht in Arkaden, gebildet von Pfeilern, welche mit Pilastern geziert, die nach der größern oder mindern Breite derselben, mehr oder weniger gekuppelt sind. Im ganzen Erdgeschosse sind sie von der sogenannten toskanischen Ordnung und in der ganzen Entwickelung des Gebäudes auf die gleichförmigste Weise mit Bossagen durchschnitten.

Die zweite Ordnung, oder die der ersten Etage, findet sich mit der nämlichen Gleichförmigkeit auf allen Theilen der Pfeiler zwischen den Fenstern in Pilastern, und auf allen Massen des Vorbaues in Wandsäulen angewendet. Diese Ordnung ist dorisch. Ihr Gesims ist mit Dreischlitzen und Metopen geziert, deren Vertheilung durch alle die theilweisen Vorsprünge, die man in einem, aus so vielen verschiedenen Massen zusammengesetzten Ganzen nicht wohl vermeiden konnte, oft unregelmäßig geworden. In der ganzen Anordnung dieser Etage wechseln die Bossagen, statt in gleicher Höhe fortgesetzt zu seyn, sowohl auf den Pfeilern, als an den Säulen und Pilastern mit glatten Schichten ab, und sind allenthalben an ihren Ecken abgerundet.

Diese Anordnung der Bossagen ohne Unterschied bei allen Massen und Details des Palastes Luxemburg, gibt ihm unter den übrigen Gebäuden von Paris einen ganz besondern Charakter. Dieß ist, wie wir erwähnt haben, an diesem Palaste der wahre Uebereinstimmungspunkt mit den Denkmälern Toskanas. Und hier finden über die Natur der Bossage, über die Theile, wo sie schicklich anwendbar und über den

Mißbrauch, sie allgemein und ohne Unterschied anzuwenden, füglich einige kritische Bemerkungen Statt.

In der Architektur gibt es zwei Ordnungen der Dinge zu unterscheiden. Es gibt ein griechisch-architektonisches System: ein System analoger Nachahmung, nach welchem die Säulen, ihre Details und Alles, was das Ganze bildet, welches daraus hervorgeht, betrachtet wird, als ob es, zwanglos, eine Art von Modell oder ursprünglichem Typus vorstelle. Dann gibt es auch eine rein positive Ordnung der Dinge der Construktion, welche durchaus keine Art von Nachahmung und von Uebertragung gestattet, wo die Materialien, von Stein zum Beispiel, nichts als Steine sind. Allenthalben, wo der Stein keinen andern Gegenstand, keine andere Bestandtheile, kein ihm fremdes Modell vorstellen soll, wie in bloßen Mauern, in Massen, bestimmt, bloße Massen zu seyn und zu bleiben, kann die Bossage, die blos als ein mehr oder minder roh gebliebener Steinblock betrachtet wird, nach dem Grade von Solidität, die man mehr oder weniger scheinbar machen will, sehr füglich angewendet werden. Wenn man aber mit so gestalteten Mauern, Säulenordnungen mit allen Charakteren des erwähnten Nachahmungssystems verbinden will, so ist es aller Vernunft und der Natur dieses Systems zuwider, dasselbe mit einer Construktionsart zu vereinigen, die nicht nachahmend und rein materiell ist und aus rohen Steinblöcken und mit Bossagen durchschnittenen Steinschichten besteht. Noch ungereimter ist es, den Mißbrauch so weit zu treiben, den Stamm einer Säule abwechselnd aus viereckigen und runden Stücken zu bilden. Zwar könnte man manchmal dieses Verfahren einigermaßen durch eine Hypothese rechtfertigen, nach welcher man sich das Gebäude und die Vorderseite irgend eines Gebäudes in eine Felsenmasse eingehauen denkt. Bei mehr oder weniger isolirten Säulen aber wird diese Fiktion unzuläßig.

Wir können nicht läugnen, daß dieser Mißbrauch, den wir hier eben erklärt, in dem Hofe des Palastes Pitti zu Florenz von Ammanati, dem Nachfolger Bruneleschi's, welcher vielleicht die erste Idee dazu gegeben, am weitesten getrieben worden. Da man vermuthlich im Innern dieses Hofes, welcher dem Styl des Aeußern entsprechen sollte, die Säulenordnungen anwenden wollte, so war es freilich schwer, sie dem schon vorhandenen Style, welcher bereits in der ganzen übrigen Masse herrschte, nicht zu unterwerfen. Auch sieht man die Wandsäulen dieser ganzen Anordnung mit horizontalen Streifen von Bossogen durchschnitten, die sehr weit vorstehen. Dieses gesammte Ganze trägt, bei vielem andern Verdienste, einen solchen Charakter von Größe und imposanter Stärke, daß es gewissermaßen den Geschmack selbst zwingt, zu billigen, was die Vernunft, wenn sie allein Richterin wäre, nothwendig verwerfen müßte.

Vergleicht man das Werk des französischen Architekten mit dem Palaste Pitti, so scheint es zunächst, daß diese Anwendung der Bossage in dem Palaste Luxemburg nur eine unvollständige und geschwächte Nachahmung der Florentiner Vorbilder war. Indem de Brosse seine Bossagen allenthalben abgerundet, hat er, wenn man so sagen darf, die Strenge ihres Effekts abgestumpft, und sein Styl, welcher dadurch aufhörte, kräftig zu seyn, fiel in das Schwerfällige und Eintönige. Es gibt noch einige andere Betrachtungen, welche erklären, warum der, von der eigenthümlichen Natur der Materialien eines Landes eingegebene Gebrauch der Bossage, zu dem gleichen Zwecke in einem andern Lande mit anderen Materien weniger anwendbar ist. Florenz bricht in seinen Steinbrüchen ungeheuere Materialien, deren Massen die kolossale Anwendung der Bossage selbst einzugeben und zu rechtfertigen scheinen. Man zweifelt aber, ob der Stein von Paris sich eben so geschickt zu dieser Art von Fiktion eignet.

Und da hier die Bossage einen mindern Effekt hervorbringen sollte, hätte de Brosse auf alle Fälle besser gethan, denselben noch durch schlichte Theile zu mildern, welche zugleich einige Mannigfaltigkeit und gewisse Gegensätze hervorgebracht hätten, die das Auge bei dieser großen Construktion umsonst sucht und die man gleichwohl hier so ungerne vermißt.

Zu derselben Zeit, als de Brosse den größten von allen Palästen Frankreichs, nach dem Louvre, baute, führte er auch das schönste Kirchen-Portal auf, das man bisher in Paris gesehen. Dieß war das Portal von Saint-Gervais, welches zu eben dieser Epoche, das heißt: im Jahre 1616 erbaut wurde. Ludwig XIII. legte den ersten Grundstein dazu.

Wieviel auch der Geschmack gegen die Art von Kirchen-Façaden oder Portalen von mehreren Etagen und einer coulissenartigen Architektur dürfte einzuwenden haben, so muß man dennoch gestehen, daß, nachdem die Architektur bei der Wiedererneuerung der Künste die Schlankheit der gothischen Façaden und die ungebührliche Höhe ihrer Schiffe und Seitenschiffe geerbt, sich hier vielleicht ein Problem gefunden, welches durch das System der regelmäßigen Säulenordnungen und nach den Gesetzen der Einheit schwer zu lösen war. Man darf demnach de Brosse diesen Geschmack um so weniger zum Vorwurf machen, als er, gezwungen, sich nach einer Höhe zu richten, die er weder verbessern noch modifiziren konnte, hinsichtlich des Aufrisses keine freie Wahl hatte. Wir fügen hinzu, daß er bei der Nothwendigkeit, in der er sich befand, denselben zu wählen, seinem Gesammtganzen durch die Strenge der Formen und die Regelmäßigkeit der Säulenordnungen ein wahres Verdienst zu geben gewußt, welches ihm einen dauerhaften Ruhm erworben.

Dieses Portal besteht aus den drei griechischen Säulenordnungen, nämlich: der dorischen, jonischen und korinthischen.

Die erste Etage zählt acht dorische Säulen, wovon sich zwei auf jeder Seite befinden, die mit einem Sechstel ihres Umfangs eingemauert sind. Die vier Säulen, welche den mittlern Vorbau bilden, sind Wandsäulen an Pilastern. Der Vorsprung dieses Vorbaues, in dessen Mitte der Eingang in das Schiff der Kirche ist, hat de Brosse veranlaßt, ihn mit einem dreieckigen Giebel zu zieren. Diese dorische Ordnung entspricht sehr dem Geschmacke Vignola's und den von ihm vorgeschriebenen Verhältnissen. Ohne etwas von der Strenge der alten griechisch-dorischen Ordnung an sich zu haben, welche damals unbekannt war, kann man nicht in Abrede stellen, daß sie den ihr nach der modernen Skala der Säulenordnungen zukommenden Charakter von Kraft und Ernst besitzt.

Die mittlere oder jonische Säulenordnung erhebt sich nach dem nämlichen Plane, wie die dorische. Ihr Hauptunterschied besteht in ihrem Gesimse. Das der dorischen Ordnung ist über dem Portikus des Eingangs fortlaufend; in der jonischen springt es über dem großen Fenster, welches der Thüre entspricht, hervor, und die Piedestale theilen die Vorsprünge des Gesimses.

Die obere oder korinthische Säulenordnung ruht auf einem Piedestale, dessen Verhältniß zwischem dem Drittel und dem Viertel der Säule ist. Die Composition dieser dritten Etage besteht blos in vier, ebenfalls durch ein großes gebogenes Fenster getrennten Säulen, welche senkrecht über den der beiden unteren Etagen stehen. Diese Anordnung bringt in dem Ganzen des Portals einen pyramidalen Effekt hervor, welcher durch den Bau der Kirche selbst eingegeben zu seyn scheint.

Es wäre, wie schon gesagt, unnütz und vielleicht sogar ungerecht, das Werk unseres Architekten einer Censur der Details unterziehen zu wollen, welche diese Art von Portal nicht verträgt, und die besonders dieses hier weit weniger verdient, als Andere. Man muß unwillkürlich anerkennen,

daß dieser Architekt die Effekt- und Geschmacklosigkeit eines Theils der Verzierung, der weder die Einbildungskraft noch die Augen anspricht, durch einen sehr bestimmten Charakter der Formen und der Profile und einen sehr männlichen, obgleich etwas schwerfälligen Styl, gleichsam wieder gut zu machen gewußt. Wir fügen hinzu, daß die Anordnung seines Portals verständiger und harmonischer ist, als alle die zahlreichen Nachahmungen, die seither in Paris davon Statt gefunden, und daß man endlich, um dasselbe richtig beurtheilen zu können, es von allen daran stoßenden Wohnungen befreien müßte, die seinen Gesammtanblick verhindern.

Da im Jahre 1618 der große Justizpalast abgebrannt, wurde de Brosse beauftragt, ihn neu aufzuführen. Im Jahre 1622 wurde er vollendet und in den Stand gesetzt, in welchem er sich gegenwärtig befindet. Der Saal besteht aus zwei großen Seitenschiffen, welche von gehauenen Steinen aufgeführt, nach einer vollkommenen halben Bogenrundung gewölbt und der Länge nach durch eine Reihe von Arkaden getheilt sind, die sich auf Pfeiler stützen. Er empfängt sein Licht blos durch die zwei großen gebogenen Fenster an den beiden Enden eines jeden Schiffs: eine große und schöne Weise, ein großes Local zu erleuchten. Eine dorische Säulenordnung dient zur Verzierung dieses doppelten Schiffes. Einige Unregelmäßigkeiten in der Vertheilung, sowohl der Dreischlitze des Frieses als einiger Pilaster ausgenommen, bemerkt man im Allgemeinen an diesem Gebäude einen gleichmäßig durchgeführten Charakter, einen ernsten Styl, der, wie in allen Werken dieses Architekten, an Schwerfälligkeit und Eintönigkeit gränzt. Aber der Effekt der Größe ist vorherrschend und das Ganze legt der Kritik der Details Stillschweigen auf.

Das letzte berühmte Werk de Brosse's war die Wasserleitung von Arcueil, zwei Stunden von Paris. Sie wurde im Jahre 1624 vollendet. Ihre Länge beträgt ungefähr

1200 Fuß, auf 72 Fuß Höhe an der niedrigsten Stelle. Wir sprechen hier blos von der Leitung auf Bogen, welche quer durch das von dem Flusse Biévre durchströmte Thal nach Arcueil führt. Diese Arkaden, zwanzig an der Zahl, haben vier bis fünf Klafter weite Oeffnungen, worunter man jedoch nur die Zwischenräume zwischen den Pfeilern versteht. Nur zehn sind gewölbt, und von diesen zehn sind drei ausgefüllt, wahrscheiulich, um die Construktion solider zu machen: eine Vorsicht, welche überflüssig scheinen würde, wenn man bei solchen Arbeiten eine zu große Solidität je als etwas Ueberflüssiges betrachten könnte. Die ganze Länge, von Rongis, wo das Wasser gefaßt wird, bis zu dem Wasserschlosse bei dem Observatorium beträgt 6609 Klafter.

De Brosse unterließ nicht, bei dieser Construktion gewisse Details der Architektur anzubringen, welche derselben, außer der Solidität, die er ihr gegeben, noch einiges Interesse mehr gewähren. Die Arkaden tragen ein Gesims, welches sich längs der ganzen Wasserleitung erstreckt und mit Sparrenköpfen geziert ist. Die ganze Construktion besteht aus vollkommen gefügten gehauenen Steinen. Ein Gewölbe von großen Steinen bedeckt die Leitung des Gebäudes, welches in mehr als einer Hinsicht mit den schönsten Werken dieser Art verglichen werden kann.



ÉLÉVATION ET PLAN DE LA COLONNADE DE S.T PIERRE À ROME.

Giovanni Lorenzo Bernini,

geboren zu Neapel im Jahre 1589, gestorben zu Rom im Jahre 1680.

Maler, Bildhauer und Architekt zugleich, verdankte Bernini dem seltenen Talente, das er in diesen drei Künsten entwickelt, seine hohe Celebrität; er verdankte sie den zahlreichen Werken, die er im Laufe seines Lebens in jeder derselben ausgeführt. Ihre Anzahl ist so bedeutend, daß nach der Bemerkung eines seiner Biographen die Nachwelt kaum glauben wird, daß sie alle das Werk eines einzigen Mannes seien. Wie einst die Fabel einem einzigen Helden die Thaten von Mehreren beigemessen, welche den gleichen Namen geführt, so werden die künftigen Zeiten Bernini die Ehre so vieler Werke verweigern wollen, die er aufgeführt, indem sie Mehreren zueignen werden, was ihm allein angehört.

Eigentlich vermöchten nur die erstaunliche Gesammtmenge seiner Kunstschöpfungen und ihre Vergleichung unter einander den richtigen Maasstab zur Würdigung seines Genie's und seines Talentes zu liefern. Gleichwohl aber wird dieser Artikel sich blos auf die Geschichte seiner architektonischen Arbeiten und auf einige kritische Bemerkungen über seinen Geschmack beschränken.

Bernini wurde zu Neapel im Jahre 1589 geboren. Sein Vater, Pietro Bernini, stammte indessen aus Toskana, wo er mit vieler Auszeichnung die Bildhauerkunst ausgeübt. Die Hoffnung, sein Glück zu machen, führte ihn nach Neapel, wo

er sich mit Angelica Galante, der Mutter unseres Künstlers, verheirathete. In der Folge, von Paul V. nach Rom berufen, um die Paulinische Kapelle von Santa Maria Maggiore zu dekoriren, schlug er mit seiner Familie seinen Wohnsitz in dieser Stadt auf.

Die Neigung Lorenzo Bernini's, seines Sohnes, für die zeichnenden Künste, verkündigte sich schon in seiner frühesten Kindheit. Der erste Unterricht in der Bildhauerei machte die Unterhaltung seines zartesten Alters aus. Aber der Aufenthalt in Rom und der Anblick der großen Verbilder beschleunigten bei ihm die Entwickelung einer sehr frühzeitigen Reife. Paul V. war erstaunt, in einem zehnjährigen Kinde einen geschickten Bildhauer zu finden. Er sah schon damals voraus, was einst aus ihm werden würde. Der Kardinal Maffei Barberini bewunderte mit ihm die Leistungen dieses frühreifen Talents. „Wachen Sie", sagte der Papst zu ihm, „über die Studien Bernini's und sichern Sie den glücklichen Erfolg, den man von denselben zu erwarten berechtigt ist. Ich schmeichle mir, daß er einst der Michel Angelo seines Jahrhunderts werden wird."

Diese schmeichelhaften Vorhersagungen machten auf den Geist des jungen Bernini keinen andern Eindruck, als daß sie ihn aufmunterten, sie zu rechtfertigen. Die Liebe zum wahren Ruhm bewahrte ihn vor den Verführungen der Eitelkeit. Die einzige Triebfeder seines Ehrgeizes war der Wunsch, daß sein Name einst verdienen möchte, neben denen, seiner berühmtesten Vorgänger genannt zu werden. Er befand sich eines Tags mit Annibale Carraccio und anderen geschickten Meistern in der Basilika von St. Peter. Bei'm Herausgehen aus der Kirche kehrte Carraccio sich gegen die Kuppel und sagte: „Es wird keine geringe Anstrengung des Genies kosten, unter diesem Dome einen Hochaltar aufzuführen, der eines so erhabenen Tempels

würdig ist." — „Möchte ich", erwiederte Bernini, der glückliche Künstler seyn, dem eine so schöne Unternehmung vorbehalten." Sein Wunsch wurde erfüllt, wie wir sehen werden.

Mehrere Büsten hoher Personen, einige der besseren Statuen, die er verfertigt, hatten Bernini bereits den Ruf eines großen Bildhauers und des Ersten seines Jahrhunderts erworben. Er war noch nicht zwanzig Jahre alt. Wie weit hätte er es noch bringen können, wenn die, bei einem jeden Individuum relative Reife des Talents nicht ein bestimmtes Ziel hätte, welches Zeit und Anstrengungen oft nicht zu erweitern vermögen? Bernini erkannte diese Wahrheit selbst. Als er nach Verlauf von vierzig Jahren einige Arbeiten aus seinem ersten Jugendalter wiedersah, die man noch jetzt in der Villa Borghese bewundert, rief er aus: „Wie wenig Fortschritte habe ich in so vielen Jahren in der Bildhauerkunst gemacht?"

Durch den Tod Gregors XV. wurde der Stuhl Petri erledigt. Maffei Barberini wurde ernannt, ihn in Besitz zu nehmen; diesen Ruf verdankte er seinen hohen Eigenschaften. Der Wunsch der Künstler war erfüllt. Der Seinige war: den großen Hoffnungen zu entsprechen, die er eingeflößt. Er ließ Bernini kommen. „Sie sind ohne Zweifel froh", sagte er zu ihm, „daß Maffei Barberini Papst geworden; aber er schätzt sich noch weit glücklicher, daß Bernini unter seiner Regierung lebt." Und nun theilte er ihm die großen Verschönerungsplane mit, deren Ausführung er ihm anvertrauen wollte.

Die erste Unternehmung, wozu er das Genie Bernini's in Anspruch nahm, war die sogenannte Confessione von St. Peter. So nennt man nämlich in Italien die Altäre, welche auf den Leibern der Märtyrer stehen. Die Confession oder der Altar der alten St. Peterskirche erhob sich

über der Stelle, wo die Leiber der heiligen Apostel Petrus und Paulus begraben worden und der Hochaltar des neuen Tempels wurde auf der nämlichen Stelle errichtet. In der alten Basilika bildeten zwölf gewundene Säulen von Marmor die Verzierung des Hochaltars. Man hat, ohne einen Beweis dafür anzuführen, behauptet, Constantin habe sie zu diesem Zwecke aus Griechenland kommen lassen. Gewiß ist, daß sie Papst Gregor III., welcher im Jahre 731 den päpstlichen Stuhl bestieg, an dem genannten Orte aufstellen ließ. Acht von diesen Säulen zieren gegenwärtig die vier vorspringenden Tribunen der Pfeiler des Doms; zwei befinden sich in der Kapelle des heiligen Sakraments; eine, welche Piranesi gestochen, steht in der Kapelle des Kruzifixes und die Zwölfte wurde durch Ungeschicklichkeit zerbrochen. *

Obgleich man nicht weiß, von wo diese gewundenen Säulen ursprünglich herstammen, und worauf sich eigentlich ihr Alterthumstitel gründet, glaubt man, es möge an dem, was eben gesagt worden, genügen, um den Kritikern von strengem Geschmacke zu beweisen: 1stens daß Bernini nicht der Urheber einer architektonischen Willkührlichkeit war, die in der That Jedermann bei einer Construktion unzuläßig und verwerflich finden würde, bei welcher die Säulen und Stützen eben so solid scheinen als seyn müssen; 2tens daß Bernini durch das Beispiel des alten Hochaltars von St. Peter verleitet wurde, in dem neuen die Ueberlieferung und Nachahmung desselben darzustellen.

Auch muß man wissen, daß die Composition, die wir Baldachin nennen, ihren Ursprung in dem alterthümlichen Ciborium der ersten christlichen Kirchen hat, wo der Tabernakel sich unter einem auf Säulen gestützten Thronhimmel

---

* Diese Details sind aus einer Note von Carlo Fea, in seiner Ausgabe Winkelmann's geschöpft. (Observazione sull' architettura degli antichi.)

befand und mit Vorhängen umgeben war, die man nach Gefallen auf- und zuziehen konnte. In der Ueberlieferung dieser Gebräuche finden wir die Gründe, welche die Erfindung Bernini's bei der Composition seines Baldachins geleitet. Da er sich dabei durchaus keinen Verhältnissen einer strengen und positiven Architektur zu unterwerfen hatte, so kann auf seine Erfindung auch die strenge Anwendung einer Regel oder irgend eines Systems der Kunst durchaus nicht Statt finden; und in der That erklärt er uns selbst, daß er seinem Werke weder die Wirklichkeit, noch den Anschein einer regelmäßigen architektonischen Construktion habe geben wollen. Im Grunde wird auch Niemand eine Art von Thronhimmel, seine abhängigen Dachflächen und seine Bekränzung für Architektur halten wollen; und wenn mit allem dem der Geschmack einer strengen Säulenordnung gewiß schlecht übereinstimmt, so ist dagegen wohl zu glauben erlaubt, daß sich zu willkührlichen Formen und Details nichts besser geschickt, als die willkührlichen Formen und Details der gewundenen Säule.

Eine der ersten Schwierigkeiten der Unternehmungen Bernini's war: in einem so ungeheuern Lokale und unter der unermeßlichen Kuppel der St. Peterskirche ein Werk aufzustellen, dessen Verhältnisse denen des Gesammtganzen entsprächen. Und gerade dieß ist eines der Hauptverdienste dieses großen Werkes, bei welchem Bernini, als Decorateur, alle Hülfsquellen seines Geistes entfaltete; wo die Pracht der Arbeit und die der Materie gleich rühmenswerth sind, und wo man bei aller Bewunderung nur zweierlei bedauern muß, daß nämlich dasselbe auf Kosten des Metalls des Pantheons gegossen wurde, und daß es zu so vielen schlechten Nachahmungen Veranlassung gab.

Ehe der Papst unsern Architekten belohnte, fragte er mehrere Personen hierüber um ihre Meinung. Eine derselben, eben so unwissend als eigennützig, rieth, dem Künstler eine

goldene Kette von fünf hundert Dukaten im Werthe zu geben. „Sehr wohl“, antwortete der Papst, „das Gold für den Künstler, die Kette für den Rathgeber.“ Er schickte Bernini auf der Stelle zehn tausend Thaler, verlieh ihm mehrere Pensionen und jedem seiner beiden Brüder ein Benefizium.

Bernini legte bei Unternehmungen von minderer Wichtigkeit mehr als einen Beweis von der Fruchtbarkeit seines Genie's und von einer seltenen Geschicklichkeit ab, jede Erfindung dem Bedürfnisse jeder Lokalität anzupassen. Durch kleine Dinge lernt man diese wichtige Eigenschaft oft am Besten würdigen. So gaben zwei wenig berühmte, aber iu ihrer Art und ihrem Geschmacke von einander verschiedene Fontainen, Anlaß, die vielen Hülfsmittel der Einbildungskraft Bernini's zu bewundern. Für die Eine, auf dem spanischen Platze, hatte er über eine ziemlich große Menge Wasser zu verfügen; aber es war unmöglich, dasselbe auf eine gewisse Höhe zu erheben. Er verfiel daher auf die Idee eines großen, ovalen Wasserbeckens, in dessen Mitte sich eine Barke befindet, welche zu versinken droht. Der Druck, den sie durch ihre Einsenkung auf das Wasser bewirkt, scheint dasselbe in die Höhe zu treiben, wo es durch die Lucken, die eben so viele besondere Hahnen bilden, ausströmt und sehr leicht in Gefäße gefüllt werden kann. Man nennt in Rom diesen Brunnen la Barcacia oder die schlechte Barke. Die andere Fontaine, welche die Zierde des Platzes Barberini bildet, ist poetischerer Art. Bernini hatte es hier nur mit einem einzigen, mäßigen Wasserstrahle zu thun, den er aber im Stande war, in eine ziemliche Höhe zu treiben. Er stellte demnach den Glaucus in Mitte einer großen doppelten Muschelschaale dar, welche mitten in einem größern Becken von vier Delphinen getragen wird. Der Meergott hält mit beiden Händen eine Seetrompete, in die er bläßt und aus der sich das Wasser ergießt, welches

zunächst in die Muschelschaale und aus dieser in das untere Becken fällt.

Urban VIII. drang auf das Lebhafteste in Bernini, die vier ungeheueren Pfeiler, auf welchen die Kuppel der St. Peterskirche ruht, mit Nischen zu dekoriren. Er führte das Projekt aus; und bald sah man diese Pfeiler mit vier kolossalen Statuen geziert, wovon eine (die des heiligen Longinus) von seiner eigenen Hand war. Diese Nischen und die, im Innern der Pfeilermassen angebrachten Treppen, welche zu den schon erwähnten vorspringenden Tribunen führen, dienten den Neidern unseres Künstlers zum Vorwand, seinen Ruf zu verunglimpfen, indem sie die Sprünge der Kuppel einer angeblichen Schwächung der Pfeiler zuschrieben. Man hat seitdem die Ursache jener Risse, denen alle Kuppeln, welche wie die der St. Peterskirche erbaut, unterworfen sind, besser erklären gelernt. Aber gesetzt auch, die Oeffnungen in den Pfeilern hätten wirklich Etwas zu dem Uebel beigetragen, so ist zu bemerken, daß dieselben nicht einmal von Bernini, sondern gleich anfänglich schon in der Construktion angebracht worden. Die Neider wußten dieß sehr wohl; aber ihre Bosheit, obgleich von ihrer Verläumdung selbst überzeugt, gab das Vergnügen nicht auf, ihm schaden zu wollen, und die Satyre setzte ihre Verfolgungen fort.

Indessen war der Ruf Bernini's zu fest begründet, als daß er durch diese Angriffe hätte leiden können. Er beantwortete dieselben nur durch neue Beweise seiner Geschicklichkeit bei einer Menge von Werken, deren bloße Aufzählung hier schon zu weitläufig seyn würde. Auf eine Auswahl derselben beschränkt, müssen wir unter den Gebäuden, die er zu jener Epoche aufgeführt, vor allen den prächtigen Palast Barberini nennen, in welchem man, unter anderen Beweisen seiner Geschicklichkeit, die schöne, nach einem elliptischen oder ovalen Plan erbaute Wendeltreppe bewundert, deren Idee eben so

sinnreich als das Gesammtganze majestätisch ist. Die Façade des Palastes, deren Ausführung er geleitet, besteht in einem großen, zwischen den zwei Flügeln des Palastes zurückspringenden Hauptgebäude, mit drei Reihen Arkaden oder Säulengängen. Die beiden Flügel haben eine minder reiche Architektur und jeder an seiner Vorderseite drei Fenster in jeder der drei Etagen. Man bewundert besonders im Erdgeschosse die dorische Säulenordnung, deren Anordnung eben so wohl verstanden als die Ausführung verständig und regelmäßig ist. Dieser Palast, einer der merkwürdigsten Roms, würde ein weit vollkommeneres Ganzes dargestellt haben, wenn alle Theile nach den Projekten Bernini's wären beendigt worden, an deren Ausführung ihn seine vielen anderen Unternehmungen gehindert.

Sein Name war in ganz Europa berühmt. Besonders hatte die Bildhauerei seinen Ruhm in die Ferne verbreitet. Carl I. schickte ihm drei seiner Portraite von Vandyck gemalt unter drei verschiedenen Ansichten, um nach denselben seine Büste in Marmor auszuführen. Zur nämlichen Zeit ließ ihm der Kardinal Mazarin eine Pension von zwölf tausend römischen Skudi bieten, um ihn nach Paris zu ziehen; aber der Papst konnte sich nicht entschließen, ihn abreisen zu lassen. „Bernini", sagte er, „ist für Rom und Rom für Bernini geschaffen." Und um ihn mehr und mehr an Rom zu fesseln, ermahnte er ihn unaufhörlich, sich zu verheirathen. Der Künstler gab endlich seinen Vorstellungen nach. Er verheirathete sich im Jahre 1639 und lebte fünf und dreißig Jahre mit seiner Gattin, die ihn mit einer zahlreichen Nachkommenschaft beschenkte.

Nachdem Urban VIII. das Innere der St. Peterskirche hatte auszieren lassen, beschloß er, auch das Aeußere derselben durch die beiden Glockenthürme zu dekoriren, mit welchen nach den Projekten Carlo Maderno's die Façade derselben geziert werden sollte. Von dem Papste mit dieser Unterneh-

mung beauftragt, zog Bernini vor Allen die beiden Baumeister zu Rathe, welche gegen das Ende der Regierung Pauls V. an den Fundamenten des Hauptgebäudes gearbeitet, auf welche sich die neue Construktion gründen sollte. Auf die bestimmten Versicherungen, die sie hinsichtlich der Solidität der Fundamente gaben, wurde der Glockenthurm auf der rechten Seite des Peristyls unternommen. Er bestand aus zwei mit Säulen gezierten Etagen, wovon die Einen korinthischer, die Anderen zusammengesetzter Ordnung waren. Die Höhe des Ganzen, mit Ausnahme der Pyramide, welche dasselbe krönen sollte, und die nur von Holz ausgeführt wurde, betrug 77 Palmen. Der Glockenthurm war kaum vollendet, als sich an dem Theil der Façade der St. Peterskirche, der ihm zum Untersatze diente, an mehreren Orten Sprünge zeigten. Sogleich begannen die Feinde Bernini's auf ihn loszuziehen. Ihr Geschrei drang auch zu den Ohren des Papstes, welcher nicht auf sie zu hören schien. Die geschicktesten Bauverständigen entschieden einstimmig, daß Bernini nicht Schuld an dem Uebel sei; daß demselben abgeholfen werden könne; daß es genüge, die Grundlagen dieses Theils des Gebäudes zu verstärken, um den angefangenen Glockenthurm zu vollenden und dann seinen Pendant aufzuführen. Dieß würde auch geschehen seyn, wenn nicht der Tod Urbans VIII. die ganze Unternehmung unterbrochen hätte.

Unter Innocenz X. hatte Bernini sich nicht der gleichen Gunst zu erfreuen. Unwissende und übelgesinnte Personen erklärten ihm einen offenen Krieg; sie machten dem neuen Papste weis, daß die Last des Thurmes den Einsturz der ganzen Façade verursachen würde. Auf den Antrag Bernini's wurden die Fundamente untersucht. Es war sogar die Rede davon, durch Wegnehmung einiger Theile die Last des Glockenthurms zu vermindern; aber die Gegenpartei hatte seine

Vernichtung beschlossen, und setzte sie durch. Im Jahre 1647 wurde der Glockenthurm abgebrochen, und man hat vielleicht, sowohl hinsichtlich der Ehre Bernini's, als des schönen Effekt's des Portals der St. Peterskirche, nicht Ursache, es zu bedauern.

Bernini war gegen diese Ungnade nicht unempfindlich; aber sie diente ihm, seine Philosophie zu üben. Während seine Feinde glaubten, ihn auf der einen Seite besiegt zu haben, triumphirte er über sie auf der andern, indem er die Zeichnungen zu der Kapelle Cornaro in der Kirche della Vittoria entwarf, wo er seine berühmte Gruppe der heiligen Theresia aufstellte, die er als sein Meisterwerk betrachtete, und die es, hinsichtlich der pittoresken Art der Skulptur, welcher Bernini seinen Namen gegeben, auch wirklich ist. Zur nämlichen Zeit setzte das prächtige Grabmal Urbans VIII. seinem Ruhme die Krone auf.

Aber die Reden seiner Feinde wirkten stärker, als seine neuen glücklichen Erfolge auf den Geist des Papstes, welcher beschlossen, ihn von den Arbeiten zu entfernen, die er zu unternehmen vorhatte. Innocenz X. wollte den, unter der Regierung des Kaisers Caracalla nach Rom gebrachten Obelisken, welcher bisher unter den Ruinen seines Circus begraben geblieben, in der Mitte des Platzes Navone aufrichten lassen. Die berühmtesten Künstler Roms wurden aufgefordert, Projekte zur Errichtung einer prächtigen Fontaine einzureichen. Bernini allein wurde weder eingeladen noch zu Rathe gezogen. Indessen befahl ihm der Fürst Ludovisi, Neffe des Papstes, ingeheim ein Modell zu verfertigen, welches er ebenfalls heimlich in den Palast Pamphili und zwar in ein Zimmer bringen ließ, durch welches der Papst, wenn er die Tafel verließ, hindurch kommen mußte. Die Neuheit der Idee, der Reichthum der Erfindung und des Gegenstandes setzten den Papst in Erstaunen. „Gewiß ein Stückchen

von dem Prinzen Ludovisi", rief er aus; „man wird sich nun wohl gezwungen sehen, Bernini anzustellen." Er ließ ihn sogleich zu sich kommen; und nach allen Arten von freundschaftlichen Vorstellungen und vielem Bedauern, einen Mann, wie er, vernachläßigt zu haben, beauftragte er ihn mit der Ausführung des Werkes, dessen Modell er zu bewundern nicht müde werden konnte.

Von diesem Augenblicke an schenkte ihm der Papst seine Gunst und ließ sich selbst mit ihm in ein vertrautes Verhältniß ein. „Dieser Künstler", sagte er, „ist dazu geschaffen, mit Fürsten umzugehen." Das große Werk der Fontaine Navone wurde unternommen; und man kann dasselbe nicht nur als eine der glücklichsten Compositionen Bernini's, sondern als die glücklichste unter allen dieser Art betrachten, die man irgendwo mit ihr vergleichen mag. Das Ganze war beendigt, aber den Augen des Publikums noch verdeckt. Der Papst ungeduldig, dasselbe in Augenschein zu nehmen, trat in den Umkreis, den man um die Arbeiten gezogen und brachte dort zwei Stunden unter den Zelten zu, ohne der Bewunderung müde zu werden. Indessen spielte die Fontaine noch nicht, obgleich Alles dazu vorbereitet war. Bei'm Weggehen fragte der Papst seinen Architekten, bis wann er glaube, daß dieß geschehen könne. „Ich weiß es nicht genau", autwortete Bernini, „werde aber dafür sorgen, daß es möglichst bald geschehe." In dem Augenblicke gibt er das Zeichen und das plätschernde Geprassel des springenden Wassers ermahnt den Papst, sich umzukehren. „Das Vergnügen der Ueberraschung, das Sie mir verschafft", sagte er zu dem Künstler, „wird mein Leben um zehn Jahre verlängern."

Das Merkwürdigste, was Bernini gegen das Ende der Regierung Innocenz X. Architektonisches ausgeführt, war der Palast, gegenwärtig Monte Citorio genannt, welcher für den

Prinzen Ludovisi erbaut, von Innocenz XII. aber zum Justizpalaste bestimmt wurde. Es ist ein sehr großes Gebäude, dessen äußerer Aufriß eine sehr edle Anordnung darbietet. Sein Plan auf dem Platze beschreibt, statt geradlinig zu seyn, einen Theil eines Zirkels oder bildet vielmehr ein Polygon mit sehr abgestumpften Ecken, so daß die Façade aus mehreren Feldern besteht, an deren Ecken sich korinthische Pilaster befinden. Man zählt dieses Gebäude zu den größten Rom's und zu den verständigsten, welche Bernini aufgeführt. Die Fruchtbarkeit dieses Künstlers war so groß, daß man unter den Denkmälern, die er erbaut, nothwendig nur diejenigen auswählen muß, deren Celebrität nicht erlaubt, sie mit Stillschweigen zu übergehen.

Unter dem Pontifikate Alexanders VII. führte er dasjenige Denkmal aus, welches nicht nur alle seine übrigen Schöpfungen zu Rom übertrifft, sondern auch in ganz Europa nicht Seinesgleichen findet. Kaum hatte der neue Papst den Thron des heiligen Petrus bestiegen, als er auch schon Bernini rufen ließ, und ihm die Zugänge der Basilika des Vatikans auf auf eine eben so neue als prachtvolle Weise zu dekoriren befahl. Bald stiegen die prächtigen Säulenlauben des St. Petersplatzes aus der Erde empor: jene berühmten Colonnaden, die allein genügt hätten, den Namen Bernini's zu verewigen, unter welchem sie eben so bekannt, als unter dem der Kirche selbst sind. Seit den prachtvollen Unternehmungen der römischen Kaiser hatte die Architektur nichts Herrlicheres, einzig aus Prachtliebe, unternommen. Kaum vermöchte uns der Dichter in den Schilderungen von bezauberten Schlössern, die sich der Geist der Feerei nach Gefallen träumt, eine Idee von dem zu geben, was der Zuschauer, dessen Auge die Colonnaden und den Platz der St. Peterskirche durchirrt, in der Wirklichkeit empfindet.

Man behauptet, daß das Projekt, vor dem Portale dieses Tempels Säulenlauben aufzuführen, die seiner würdig seien,

mit dem Denkmale selbst in dem Genie Michel Angelo's geboren worden, welcher die Idee derselben mit in's Grab genommen. Wir zweifeln, ob irgend ein Architekt fähig gewesen, die Erfindung derselben wieder in's Leben zu rufen und auszuführen, als Bernini. Es war kein leicht zu lösendes Problem des Geschmackes, mit dem kolossalen Portale der St. Peterskirche nach der Hand eine Art von Vorbühne und zwar auf eine Weise zu verbinden, daß sie nicht als ein neuerer Zusatz erschien. Zwei Bedingungen waren dabei unerläßlich zu erfüllen. Die Erste war: zwischen den hinzukommenden Säulenlauben und der Hauptmasse des Tempels ein so richtiges Verhältniß zu finden, daß die Eine dadurch nur um so größer erschiene, und die Anderen nicht zu sehr verkleinert würden. Der zweite Punkt aber und vielleicht der schwierigste war die Vereinigung dieser Gallerien mit der architektonischen Säulenordnung des Peristyl's, welches nach den, von Carlo Maderno an dem Aufrisse vorgenommenen Veränderungen, statt nach dem Willen der ersten Architekten in isolirten Säulen zu bestehen, nur eine Masse von Wandsäulen und Wandpilastern darbot, mit welcher Gallerien von offenen Säulengängen sich nicht ohne große Unschicklichkeit hätten vereinigen lassen. Bernini wußte alle diese Hindernisse als ein Mann zu besiegen, der gewohnt war, mit Schwierigkeiten zu spielen und selbst für seine Compositionen daraus Nutzen zu ziehen Nichts war glücklicher, als die Geschicklichkeit, mit welcher er mittels zwei ansteigender und mit Pilastern gezierter Gallerien, die sich an die kleine Säulenordnung der Thüren und der beiden Arkaden an den zwei Enden des Portals anschließen, ein Auskunftsmittel zur wechselseitigen Uebereinstimmung und Verbindung zwischen den Colonnaden und dem Portale zu finden wußte.

Vier Reihen Säulen nach einem halbzirkelförmigen Plane angeordnet, bilden zu beiden Seiten des St. Petersplatzes

eine fortlaufende Gallerie in drei Alleen, wovon die mittlere die breiteste und zwar so breit ist, daß zwei Wagen bequem einander ausweichen können. Die ganze Breite jeder Colonnade beträgt 56 Fuß. Man zählt in jeder vier und zwanzig Pfeiler und ein hundert und vierzig Säulen von Travertinstein, welche auf drei Stufen ruhen, die allen zu einem gemeinschaftlichen Untersatze dienen. Die Höhe der Säulen mit den Säulenfüßen und Capitälen beträgt 40 Fuß. Ihre Ordnung kann man die dorische nennen. Aber der Fries ohne Dreischlitze und das Gesims mit Kälberzähnen zeigen, daß Bernini sich an kein bestimmtes System binden wollte, welches einer freien Composition hinderlich gewesen und die hinwieder mit demselben in Widerspruch gekommen wäre. Im Mittelpunkte des Halbzirkels jeder Colonnade, so wie am Eingang derselben, befindet sich ein Vorbau mit einem Giebel. Jede Colonnade ist mit einer Balustrade gekrönt, auf welcher man acht und achtzig Statuen von 15½ Fuß Höhe zählt, welches dem Ganzen die Höhe von fünf und sechszig Fuß gibt. Die mittlere Allee ist gewölbt und die beiden Seiten-Alleen haben gerade Decken, welche in Feldern von großen viereckigen Cassetten bestehen, die durch Gurten gebildet werden.

Aus den Zeichnungen Bernini's ersehen wir, daß nach seinem Projekte die gegenwärtige Oeffnung des Platzes durch eine dritte Colonnade geschlossen werden sollte, welche bis auf zwei Eingänge dem Umkreis eine zirkelförmige Gestalt gegeben hätte. Dieser Plan wurde damals nicht befolgt, und nachher ist man um so mehr davon zurückgekommen, als man auf den Gedanken verfiel, die Colonnaden bis an die Engelsbrücke zu verlängern. Es ist sehr zu bezweifeln, daß dieses kostspielige Projekt je zur Ausführung komme. Nach Bonani, welcher die Kosten der Colonnaden von Sankt Peter taxirt, betragen dieselben acht mal hundert und fünfzig tausend römische Skudi oder vier und eine halbe Million französische Franken.

Die St. Peterskirche und der Vatikan sind voll von den Erfindungen Bernini's. Das größte Werk von Bronze, nach dem oben schon erwähnten Baldachin des Hochaltar's, ist ebenfalls eine seiner Schöpfungen. Dieß sind die vier Kirchenväter, auf welchen in dem runden Theile der Kirche, die Kanzel von St. Peter ruht. Bernini besaß die Bescheidenheit zu sagen, daß ihm das so richtige und glückliche Gesammtganze seines Baldachins nur zufälligerweise gelungen. Kaum hatte er die Composition der Kanzel der St. Peterskirche vollendet, so bat er Andrea Sacchi, einen berühmten Maler, mit ihm zu kommen und ihm darüber seine Meinung zu sagen. Nicht ohne Mühe konnte er den Maler, der etwas wunderlicher Gemüthsart war, bewegen, seiner Einladung zu folgen. Als sie unter der Kirchthüre angekommen, blieb er stehen. „Von hier aus", sagte er, „muß man Sie beurtheilen"; und es war nicht möglich, ihn einen Schritt weiter zu bringen. „Ihre Figuren sollten eine Palme höher seyn"; und sobald er dieß gesagt, kehrte er um und ging. Bernini soll diese Kritik richtig gefunden haben. Aber was hätte in einer solchen Masse ein Unterschied von acht Zoll ihrem Effekte nützen oder schaden können?

Die große Treppe, welche aus der Vorhalle der St. Peterskirche in den Saal führt, den man Sala regia nennt, war unter den Werken Bernini's dasjenige, welches am Meisten von der Kritik verschont geblieben. Es war auch dasjenige, welches ihm, um aus einem undankbaren Lokale Nutzen zu ziehen, die meiste Mühe und Geschicklichkeit gekostet. Der Ort, wo Sixtus IV. diesen Aufgang angelegt, war sehr dunkel, und die Mauern, auf welchen der große Saal, die Paulinische und Sixtinische Kapellen ruhten, durfte man nicht durchbrechen. Bernini fand Mittel, ihn zu erhellen und mit jonischen Säulen, so wie das Gewölbe mit reichen Feldern zu zieren. Wenn man diesen prächtigen Aufgang sieht, sollte

man glauben, er sei nicht für den Ort, sondern vielmehr dieser für den Aufgang bereitet worden. Der Grundsatz Bernini's war: das Talent des Architekten müsse darin bestehen, selbst die Fehler eines Orts in Schönheiten zu verwandeln. Nie und nirgends hat er diesen Grundsatz auf eine glücklichere Weise in Anwendung gebracht. Eine Sonderbarkeit, die man hier bemerkt, ist, daß die beiden Seiten sich von unten nach oben verengen. War Bernini durch das Lokal selbst hierzu gezwungen, oder that er dieß in der Absicht, den Effekt einer Perspektive hervorzubringen, die in einem langen und geraden Gange das Auge täuscht, als ob die paralellen Linien sich in der Ferne einander näherten? Man glaubt, daß man die Hervorbringung dieses Effekts im Allgemeinen der Natur der Dinge und unserm Auge überlassen soll.

Man sollte denken, Bernini sei zu der Epoche, als er erschien, ausdrücklich dazu gebildet und gesandt worden, die verschiedenen Theile der St. Peterskirche und des Vatikans, Werke verschiedener Zeiten und verschiedener Künstler, die sich nie einem regelmäßigen Plane zu unterwerfen schienen, zusammen zu passen und mit einander zu verbinden. Er wußte die Vorhalle der Kirche, ihre Zugänge und die Treppe, von der man eben gesprochen, mit solcher Geschicklichkeit neu zu ordnen, daß dieß Alles das Resultat einer voraus bedachten Combination zu seyn schien. Die zwei Bildsäulen Constantin's und Carl's des Großen zu Pferde, die er an den beiden Enden der Vorhalle aufstellte, scheinen den Raum und den Anblick derselben auf eine seltsame Weise zu vergrößern, und geben dem Vorplatze der großen Treppe ein sehr schönes Motiv der Dekoration. Man könnte der Verzierung der meisten dieser Werke einen Geschmack zum Vorwurf machen, der mehr prunkvoll als korrekt ist. Von dem Einflusse beherrscht, welchen die dekorative Malerei in diesem Jahrhundert auf alle Künste ausübte, hielt sich Bernini im Allgemeinen bei seinen

Compositionen mehr an den großen Effekt, als an die Reinheit der Formen; aber man muß gestehen, daß bei ihm eine gewisse Pracht der Ideen die Vernachlässigungen des Styl's ausgleicht.

Indessen beschäftigten ihn die großen Arbeiten der St. Peterskirche keineswegs allein. Er führte zur nämlichen Zeit auf Befehl des Papstes mehrere Gebäude auf, unter welchen sich besonders die Façade des Palastes der heiligen Apostel auszeichnet, welcher später dem Herzog von Bracciano angehörte. Das Erdgeschoß ist in der ganzen Höhe des Untersatzes mit Fugenschnitten geziert. Auf dem Untersatze erhebt sich eine Ordnung zusammengesetzter korinthischer Pilaster, durch die beiden Stockwerke reichend, aus denen der Palast besteht. Die Fenstereinfassungen der ersten Etage sind mit Giebeln und Säulen geziert. Trotz aller sehr scheinbaren Einwürfe, die man gegen mehr als ein Detail dieser Architektur erheben könnte, die man selbst nicht einmal für das Werk eines einzigen Meisters halten sollte, überrascht der äußere Anblick des Gesammtganzen dieses Palastes durch seinen Reichthum. Das Innere übergehen wir mit Stillschweigen, da der Plan desselben Carlo Maderno angehört.

Ein kleineres Denkmal von ihm, welchem man Trotz allem dem, was der Geschmack der Zeiten Willkührliches hinzugefügt, eine gewisse Anmuth nicht absprechen kann, ist die Kirche des heiligen Andreas auf dem Monte cavallo, von Bernini für das Noviziat der Jesuiten erbaut. Ihr Aeußeres hat in dem kleinen Umfang ihrer Façade etwas Malerisches und Mannigfaltiges. Das Innere des Denkmals besteht in einer ovalen Kuppel, die sehr gefällig angeordnet und zwischen den Arkaden, deren Vertiefungen Kapellen bilden, mit korinthischen Pilastern geziert ist. Dieser Arkaden sind sechs, mit Inbegriff der des Eingangs und jener gegenüber, welche der Hochaltar einnimmt. In ihren Mauern sind Thüren und

über denselben Tribunen angebracht. Das Gewölbe der Kuppel, welche unmittelbar auf dem Gesimse ruht, ist durch vorspringende Rippen, welche den Pilastern entsprechen, in Felder getheilt, deren Verzierung sehr schöne Cassetten von vergoldetem Stuck bilden. Das Ganze ist mit einer Laterne gekrönt.

Es gibt in der Architektur eine Art von Anmuth, welche, wie anderwärts, nicht eigentlich die Schönheit ist, aber bald dieselbe vermehrt, bald sie ersetzt. Man könnte sie auch den Schmuck derselben nennen. Diese Anmuth beruht in der Art und dem Geschmacke der Verzierung; und man kann nicht läugnen, daß die Verwendung schöner Materialien z. B. des Marmors, des Bronze's rc., ihre Mischung, ihre Uebereinstimmung und ihr Effekt, unabhängig von dem Hauptverdienste der Form, sehr viel zu dem Vergnügen der Augen beitragen. Bernini, welcher nach den Meistern des großen, reinen und strengen Styls gekommen, wurde auch durch sein Genie verleitet, die Originalität in dem Luxus der Kunst zu suchen. Unter allen seinen Werken gibt vielleicht keines zu dieser kritischen Bemerkung mehr Anlaß, als die elegante Kuppel des Noviziat's der Jesuiten.

Diejenige, welche er zu Ariccia, einem vier Stundeu von Rom gelegenen Flecken erbaute, ist hinsichtlich der Materialien weniger prachtvoll, als die vorhergehende, aber großartiger, die Form verständiger und die Details sind regelmäßiger. Das Aeußere kündigt sich durch einen sehr vorspringenden Portikus von dorischen Arkaden an, zu welchem zwei ähnliche Säulenlauben, durch die man in die rings um das Denkmal herumlaufenden Gallerien gelangt, ein Gegenstück bilden. Dieser Plan hat etwas Sinnreiches, und der Platz vor der Kirche, mit zwei Fontainen geziert, scheint im Kleinen an den Platz der St. Peterskirche zu erinnern. Das Innere der Rotunde ist mit kanelirten korinthischen Pilastern mit Arkaden geziert, welche acht Vertiefungen bilden, in welchen sich sieben Kapellen

und, dem Hochaltar gegenüber, der Eingang befinden. Ueber den Pilastern erheben sich doppelte Bogen, die sich unter der Laterne vereinigen. Ihre Zwischenräume sind durch kleine Cassetten ausgefüllt. Das Innere dieses Denkmals ist hinsichtlich der Reinheit des Styl's, wegen seiner verständigen Composition und Ausführung eines der besten Werke Bernini's. Es wäre blos zu wünschen, daß die Verzierug des Gewölbes durch eine größere Oekonomie der Details allem Uebrigen entsprechen möchte.

Im Jahre 1664 wollte der König von Frankreich, Ludwig XIV., dessen edler Ehrgeiz nach allen Arten von Ruhm strebte, den Louvre nach einem prächtigern Plane und nach prächtigeren Zeichnungen, als seine Vorfahren genehmigt, ausbauen lassen. Geschickte Architekten hatten ihm schon mehrere Projekte vorgelegt. Colbert machte dem König den Vorschlag, sie alle Bernini, dem berühmtesten Architekten und zugleich dem besten Kunstrichter damaliger Zeit zu übersenden. Dieser schickte sie nach Frankreich zurück, und begleitete sein Urtheil über dieselben mit zwei Projekten von ihm selbst, welche den Beifall des Monarchen erhielten. Ludwig XIV. dehnte seine Freigebigkeit auf alle berühmten Männer Europa's aus; er übersandte Bernini sein, reich mit Diamanten verziertes Portrait, im Werthe von drei tausend Thalern und lud ihn durch einen Brief ein, nach Frankreich zu kommen, Der Monarch schrieb auch an den Papst, um ihn um die Gefälligkeit zu bitten, den Künstler von Rom abreisen zu lassen, den der Ruhm seiner großen Arbeiten gleichsam zu einem unveräußerlichen Eigenthume Rom's gemacht. *

* „Herr Ritter Bernini!"

„Ich hege eine so besondere Hochachtung für Ihr Verdienst, daß ich recht sehr wünsche, einen so berühmten Künstler, wie Sie, zu sehen und näher kennen zu lernen, so ferne meine Wünsche dem Dienste Seiner Heiligkeit nicht nachtheilig sind und Sie in Ihren Geschäften nicht stören. Ich finde

Bernini war damals neun und sechszig Jahre alt, und nahm Anstand, eine so weite Reise zu unternehmen. Endlich entschloß er sich dennoch und reiste noch im Jahre 1665, begleitet von seinem zweiten Sohne, dem Architekten Mattia Rossi und Giulio-Cesare, seinen Schülern, von Rom ab.

Man könnte seine Reise einen Triumpfzug nennen. Alle Städte, durch die ihn dieselbe führte, erwiesen ihm außerordentliche Ehrenbezeigungen. Der Großherzog Ferdinand Cosmus von

---

mich aus diesen Gründen bewogen, einen außerordentlichen Curier nach Rom zu senden, um Sie einzuladen, mir das Vergnügen zu machen, Sie in Frankreich zu sehen. Ich hoffe, daß Sie hierzu die günstige Gelegenheit benützen werden, die Ihnen die Rückkehr meines Vetters, des Herzogs von Crequi, meines außerordentlichen Gesandten, darbietet, der Ihnen die Ursache näher erklären wird, warum ich wünsche, das Vergnügen zu haben, Sie zu besitzen, und mit Ihnen über die schönen Zeichnungen zu sprechen, die Sie mir für den Bau des Louvres übersandt. Uebrigens beziehe ich mich auf das, was Ihnen mein besagter Vetter über meine guten Absichten mittheilen wird."

„Ich bitte Gott, daß er Sie, Herr Ritter Bernini, in seinen heiligen Schutz nehme."

„den 11ten April 1665."

„Louis."

„Heiligster Vater!"

„Nachdem Ew. Heiligkeit mir bereits zwei Zeichnungen für meinen Palast, des Louvres, von der Hand eines so berühmten Künstlers, wie der Ritter Bernini, übermachen ließen, sollte ich Ihnen vielmehr für diese Gnade danken, als Sie um eine neue bitten. Da es sich indessen um einen Palast handelt, welcher seit mehreren Jahrhunderten den eifrigsten Königen in der ganzen Christenheit für den heiligen Stuhl zur Residenz dient, glaube ich mich mit vollem Vertrauen an Sie wenden zu dürfen. Ich bitte demnach Ew. Heiligkeit, so ferne ihr Dienst nicht darunter leidet, dem Ritter Bernini zu befehlen, nach Frankreich zu kommen, um hier sein Projekt auszuführen. Ew. Heiligkeit könnten mir unter den gegenwärtigen Umständen keine größere Gunst erzeigen. Ich füge hinzu, daß Sie Niemand verbinden kann, der mit größerer Verehrung und Innigkeit ist, als ich,"

„Heiligster Vater"

„Paris den 18ten April 1665."

„Ihr getreuester Sohn"
„Louis."

Medizis, ließ ihn einen öffentlichen Einzug in Florenz halten, nahm ihn in seinen Palast auf und lieh ihm seine Sänfte bis an die Gränzen von Italien. Der Herzog von Savoyen ehrte ihn bei seiner Durchreise auf die schmeichelhafteste Weise und überhäufte ihn mit Geschenken. Es schien, sagte er selbst, als ob er ein seltenes Thier sei. Als er nach der Brücke von Bonvoisin kam, machten ihm von Seiten Ludwigs XIV. die Behörden dieses Orts ihre Aufwartung. Aehnliche Ehrenbezeigungen erwarteten ihn in allen Städten, durch die ihn sein Weg führte. Der päpstliche Nuntius von Paris ging ihm eine Stunde weit entgegen und begleitete ihn bis in den Louvre, wo eine sehr schöne Wohnuug für ihn zubereitet war.

Bei seiner Ankunft bewillkommte ihn Colbert im Namen des Königs, der ihn zu Saint-Germain-en-Laye erwartete. Hier empfing ihn der Monarch auf die gnädigste Weise und unterhielt sich zwei Stunden lang mit ihm über die Künste, über die er als ein Mann von Geschmack sprach. Das Erste, was Bernini dem König vorschlug, war, seine Büste verfertigen zu dürfen. Der schönste Marmor wurde hierzu ausgesucht, und der kühne Meisel des Künstlers führte sie ohne irgend ein anderes vorläufiges Modell, als einige Profile, in Pastell aus. Als ihm einst der König eine ganze Stunde gesessen, ohne sich zu bewegen, rief Bernini aus: „O Wunder! ein so thätiger König hat eine ganze Stunde in der nämlichen Stellung ausgehalten."

Während er mit diesem Portrait beschäftigt war, machte man die Zubereitungen zu dem neuen Bau des Louvres, wovon ein Modell im Großen und mit vielen Kosten ausgeführt worden. Man kann nicht in Abrede stellen, daß Bernini bei der allgemeinen Anordnung seines Planes Alles aufgefaßt, was die Größe der Theile, die er in Uebereinstimmung bringen mußte und die Absichten des Monarchen einem Genie, wie das Seinige, eingeben konnten. Wir lassen alle inneren

Details des Projekts bei Seite und begnügen uns, die zwei Hauptideen desselben zu erkennen zu geben. Es scheint zunächst, daß man ihm den ersten Gedanken verdankt, den Louvre mit den Tuilerien zu vereinigen. Vor der Eingangsfaçade sollte ein freier Platz sich bis zur Pont-Neuf erstrecken und in seiner Mitte ein hundert Fuß hoher Fels sich mit Flußgöttern erheben, aus deren Urnen sich das Wasser in ein großes Becken ergossen hätte, um in die verschiedene Theile der Stadt vertheilt zu werden. Das Ganze sollte sich mit der kolossalen Statue des Königs endigen. Sein Projekt der Vereinigung des Louvres mit den Tuilerien mittelst zwei parallel laufender Gallerien hätte aus diesem Gesammtganzen die größte architektonische Erfindung der neueren Zeiten gemacht. Hier wollte Bernini, wie es scheint, den größten Reichthum der Kunst verschwenden. Man kann dieß aus den Säulenordnungen schließen, die er für die zwei Hauptfaçaden des Louvres bestimmte. Die des Eingangs, nach dem Projekte Perrault's die prächtigste, war nach der Zeichnung Bernini's die weniger reiche und, man muß sagen, hinsichtlich der Vertheilung der Etagen und der Anordnung der ungleichen Massen ihres Aufrisses die wenigst glückliche. Der innern Façade hingegen, oder der, dem Palaste der Tuilerien gegenüber, hatte Bernini den einfachsten und zugleich großartigsten Anblick vorbehalten, indem er dieselbe durch zwei übereinander befindliche Reihen von Säulenlauben zieren wollte.

Es scheint, daß die Absichten, welche Ludwig XIV. und Colbert bei der Ausbauung des Louvres geleitet, nicht fest bestimmt gewesen. Man wollte vielleicht nur eine neue Zeichnung, die man auf alles Bestehende anpassen könnte, indem man dem Aeußern bloß eine neue Form gäbe. Das Projekt Bernini's hingegen, strebte alles Alte zu zernichten oder zu verändern; ihm zufolge wären die alten Façaden des Hofes

am Ende nichts mehr, als bloße Scheidemauern gewesen. Indessen legte man den Grund zu der Eingangsfaçade, zu welcher der König den ersten Stein legte. Mehr als eine Intrigue wurde damals gespielt, um den Fortgang des Baues aufzuhalten. Bernini, welcher sich nicht entschließen konnte, den Winter in Frankreich zuzubringen, erhielt die Erlaubniß, nach Rom zurückzukehren.

Allem Anschein nach hatte mehr die Eitelkeit, als der Wunsch, Bernini anzustellen, seinen Ruf nach Frankreich veranlaßt. Vielleicht erschrack man auch über die Kosten, mit welchen die Ausführung seines Projekts verbunden. Bernini seinerseits war fein genug, um seine Lage zu beurtheilen. Es wurde in Allem wechselseitig der Anstand beobachtet, welches die Großmuth beweist, mit welcher man ihn für seine Reise entschädigt. Am Tage vor seiner Abreise erhielt er eine Gratifikation von zwanzig tausend Thalern, mit dem Versprechen einer Pension von sechs tausend Franken für ihn und fünfzehn hundert Franken für seinen Sohn. Man wollte, wie man sieht, auf diese Weise nicht sowohl seine Arbeiten bezahlen, als sich vielmehr das Recht erkaufen, sich seiner zu entledigen und von der Unternehmung abgehen zu können. Kaum war er abgereist, so wurde in der That auch beschlossen, sein Projekt fahren zu lassen.

In Folge dieses Beschlusses überreichte Claude Perrault, unterstützt von Carl, seinem Bruder, welcher Sekretär des von Colbert gebildeten Baurathes war, das Projekt des jetzigen Peristyls des Louvres, welches genehmigt, seine Ausführung aber erst nach langen Berathschlagungen und der Ansicht eines Modells in erhabener Arbeit entschieden wurde, welches aus eben so vielen Stücken im Kleinen bestand, als man im Großen gehauene Werkstücke zu dem Gebäude brauchte. Dieses Modell wurde endlich angenommen, die Ausführung des Denkmals aber erst im Jahre 1670 vollendet.

Aus dem bestimmten Datum und dem eben so authentischen der Abreise Bernini's, vor dem Winter des Jahres 1665, geht deutlich hervor, daß dieser Künstler bei seiner Ankunft in Paris weder das ausgeführte Peristyl des Louvres, noch selbst nur das Modell desselben im Kleinen konnte gesehen haben. Die großmüthigen Lobeserhebungen, die man Bernini davon machen läßt, das Erstaunen, welches ihm der Anblick dieses Denkmals verursacht haben soll, und die Verse Voltaires, die sich darauf beziehen, * gehören demnach in die Reihe jener Volkserzählungen, die sich nur aus Mangel an geschichtlichen Nachrichten und besonders an Inschriften in unseren Denkmälern so lange fortzupflanzen vermögen. Wenn jener Zug von Uneigennützigkeit wahr ist, den man sich von Serlio gegen Pièrre Lescot, obgleich ein Jahrhundert vorher erzählt, so wäre es möglich, daß ein beinahe ähnlicher Umstand die Erinnerung an denselben erneuert, und den Irrthum veranlaßt. Voltaire scheint denselbeu in seinem Jahrhundert Ludwigs XIV. zu widerrufen, indem er zu verstehen gibt, daß die Bewunderung Bernini's sich blos auf die Zeichnung hätte beziehen können, die er vielleicht von dem Projekte Perrault's gesehen. Aber dieß ist eben so wenig wahrscheinlich. Carl Perrault, welcher zu jener Zeit alle Diskussionen, die sich sowohl auf das Projekt Bernini's als auf die seines Bruders Claudius bezogen, verfolgt und sorgfältig niedergeschrieben, hätte gewiß auch diese, für beide Künstler so ehrenvolle Anekdote gesammelt und mitgetheilt. Indessen verkündigt er nicht das Mindeste, was Voltaires Meinung bestätigen könnte.

---

* A la voix de Colbert, Bernini vint de Rome
De Perrault dans le Louvre il admira la main.
»Ah! dit il, si Paris renferme dans son sein
»Des travaux si parfaits d'un si rare genie,
»Fallait il m'appeller du fond de l'Italie?«
Voltaire, Discours sur l'envie.

Bei seiner Zurückkunft nach Rom fand Bernini von Seiten Alexanders VII. nicht nur das nämliche Wohlwollen, sondern auch neue Gunstbezeigungen. Die Freigebigkeit des Papstes gegen ihn und seine Familie blieb nicht hinter der Großmuth Ludwigs XIV. zurück. Sein Nachfolger Clemens IX. bezeigte ihm das nämliche Interesse und gab ihm noch mehr Beweise seiner Zuneigung. Er würdigte ihn seines besondern Vertrauens und entließ ihn nie ohne die schmeichelhaftesten Beweise seiner Achtung. Unter seinem Pontifikate zierte Bernini die Engelsbrücke mit einem Brustgeländer, auf welchem sich marmorne Bildsäulen von Engeln befinden. Bald darauf verlor Rom Clemens IX., welchem Clemens X., ein achtzigjähriger Greis folgte, der sich wenig mit den Künsten befaßte. Unter seiner Regierung genoß Bernini einer Ruhe, der er so nothwendig bedurfte, und die nur durch die ihm aufgetragene Verfertigung der päpstlichen Büste, durch die Ausführung einer Bildsäule der S. Louise Albertoni, sterbend dargestellt für die berühmte Kapelle di San Francesco in Ripa und durch die Bestellung einiger Gemälde unterbrochen wurde, worunter sich auch das der Kapelle des heiligen Sakraments zu St. Peter befindet.

Unter Innocenz II. beendigte er das Grabmal Alexanders VII. Er war achtzig Jahre alt und gleichwohl gehorchte der Meissel noch immer seiner Hand. Seine letzte Bildhauerarbeit war ein Christus in halber Figur von Marmor, womit er der Königin Christina von Schweden, die sich damals nach Rom zurückgezogen, ein Geschenk machen wollte. Auf ihre Weigerung, anzunehmen, was sie zu bezahlen nicht im Stande sei, beschloß er, ihr das Bild durch sein Testament zu vermachen.

Bernini arbeitete an der Wiederherstellung des alten Palastes der Kanzlei, und trotz seines hohen Alters war er auf dem Punkte, die Arbeiten desselben zu beendigen, als er in eine so große Schwäche verfiel, daß man an seinem Aufkommen

verzweifelte. Dieser Schwäche folgte ein schleichendes Fieber und am 28ten November 1680 ein Schlagfluß, welcher seinem Leben im zwei und achtzigsten Jahre seines Alters ein Ende machte. Sein Leichnam wurde nach Santa Maria Maggiore gebracht, wo ihm ein prächtiges Leichenbegängniß gefeiert wurde. Alle Fremden und Großen der Stadt machten sich gleichsam eine Pflicht daraus, demselben beizuwohnen. Das Jahrhundert, sagte die Königin Christine, hat seine schönste Zierde verloren. Am Sterbetage Bernini's sandte der Papst durch einen seiner Kämmerer der Königin ein prächtiges Präsent. Sie erkundigte sich bei diesem, wie hoch sich wohl das hinterlassene Vermögen Bernini's belaufen möchte. „Man schätzt es, erwiederte der Kämmerer, auf viermal hundert tausend Thaler (zwei Millionen franz. Franken). — Ich würde mich schämen, versetzte die Königin, wenn sich ein solcher Mann in meinen Diensten befunden und so wenig hinterlassen hätte.“

Unabhängig von dem Platze, welcher Bernini (abgesehen von seinem Geschmacke) als einem Manne von ausgezeichnetem Genie in der obern Region der zeichnenden Künste gebührt, behauptet er noch einen besondern, als Chef einer zahlreichen Schule und Beförderer eines Styls der Nachahmung, dem er, in der Skulptur, seinen Namen gegeben.

Eben so fruchtbar im Erfinden als unermüdlich in der Arbeit, kannte Bernini nie eine Erholung; die Ruhe war für ihn eine Ermüdung. Man behauptet, daß im Laufe seines so langen Lebens, die Augenblicke der Muse, die er sich erlaubt, zusammengenommen, noch nicht einen Monat ausgemacht. Dieß erklärt hauptsächlich die ungeheure Menge von Werken, welche für den Ruhm von zwanzig Künstlern hinreichend wären. Die Menge seiner Nachahmer vermehrte noch den Wiederhall

seines Ruhms, welcher lange Zeit hindurch der Stimme einer unparteiischen Kritik Schweigen aufgelegt. Jetzt nach mehr als anderthalb Jahrhunderten sind wir eher im Stande, die Ursachen der Neuheit des Geschmackes Bernini's, des wechselseitigen Einflusses seines Genies auf sein Jahrhundert und des Zustandes des Letztern auf sein Genie richtig zu würdigen und zu unterscheiden.

So geneigt man auch seyn mag, die Revolutionen des Geschmackes in der Region der schönen Künste dem fühlbaren und merklichen Einfluß eines Mannes zuzuschreiben, so wird man bei näherer Untersuchung dennoch öfters finden, daß dieser Mann, den man für die Ursache hält, selbst nur die Wirkung einer allgemeinern und vorherrschenden Ursache ist.

Man wird zugeben müssen, daß es in Sachen der Meinung, des Geschmackes und der Art zu denken und zu sehen nur darum Führer gibt, weil sie schon eine Menge zu führen finden. So hat der Mann, der, wie Bernini, seinen Namen einem neuen Geschmacke gibt, die Initiative dazu von seinem Jahrhundert, das heißt durch die Neigungen und den neuen Impuls der Menschen seiner Zeit erhalten.

In den schaffenden Elementen der Werke des Genies herrscht eine beständige Bewegung, wenn sie nicht durch mächtige Prinzipe des Widerstandes unterdrückt wird. Diese moralische Bewegung, die man Erfindung oder Bedürfniß der Neuheit nennt, und welche den Fortschritten der Künste, die sie belebt, entwickelt und zur Reife bringt, so nützlich ist, ist auch diejenige, die sie verdirbt und vernichtet. Die Griechen allein scheinen das, was die Erfindung in den, die Natur nachahmenden Künsten seyn soll, wohl und richtig verstanden zu haben. Allenthalben, wo sie die Natur nachahmten, waren sie eben so unveränderlich in den Typen ihrer Werke als mannigfaltig in den Details ihrer äußeren Charaktere oder ihrer Modifikationen. Bei ihnen hatte die Kunst, gleich der Natur, für jede Art

von Werken, für jede Kathegorie der Süjets, für jede Gattung nachahmlicher Gegenstände einen bestimmten Charakter der Grundformen, als beständige und unveränderliche Basis einer unendlichen Menge von Mannigfaltigkeiten, worin der Geist des Menschen fand, was mit seiner zusammengesetzten Natur übereinstimmte: die Fixität der Vernunft in der Einheit und die Beweglichkeit des Instinkts des Vergnügens in der Mannigfaltigkeit.

Wir sprechen hier nicht von den moralischen und besonders religiösen Ursachen, die, nachdem sie die Künste emanzipirt, sie in Griechenland innerhalb der Gränzen einer stillstehenden Routine und der Zügellosigkeit einer unbegränzten Freiheit zurückzuhalten wußten. — Durch diese wenigen Züge wollten wir blos ein Regime zu erkennen geben, das demjenigen entgegengesetzt war, welches wir die neueren Künste zu befolgen gezwungen sehen, indem sie durch die Leichtigkeit der Neuerung und immerwährenden Veränderung mit fortgerissen wurden, die kein Motiv eines thätigen Widerstandes zu unterdrücken vermochte, besonders seitdem sie sich darauf reduzirt finden, nur noch der Gesellschaft zur Unterhaltung zu dienen. Wenn übrigens irgend eine Kunst den Launen des Bedürfnisses und den Bedürfnissen der Laune besonders unterworfen ist, indem sie weder in dem Einflusse des Beispiels, welches ihr die übrigen Künste geben können, noch in den, durch imposante Vorbilder sanktionirten Gebräuchen einen Regulator findet; so ist es unstreitig die Architektur.

Da wir in diesem Werke Bernini blos als Architekten zu beurtheilen haben, werden wir hinsichtlich des Geschmackes, den er in der Baukunst so wie in der Skulptur einführte, in Kürze ebenfalls einige Resultate der vorhergehenden Bemerkungen auf ihn anwenden.

Nachdem das Genie der Nachahmung im Laufe von zwei Jahrhunderten allmählig den Höhenpunkt ereicht, der ihm durch

Verfolgung der Doktrinen und Vorbilder des Alterthums zu erreichen möglich war, fand sich die Malerei durch Unternehmungen, welche den Alten unbekannt waren, durch unermeßliche Räume, sowohl jener sphärischen Gewölbe, welche die Kühnheit der Construktion allenthalben emporsteigen ließ und bis in den Himmel erheben zu wollen schien, als in die weiten Säle der Paläste der Großen versetzt, deren Decken ebenfalls das Blendwerk einer kühnen Verzierung in Anspruch nahmen. Durch ein, dem unveränderlichen Schicksale der Bildhauerei gerade entgegengesetztes Loos, war die neuere Skulptur seit der Wiedergeburt der Künste, fast immer dem Einflusse des Geschmack's der Malerei unterworfen. Verständig und abgemessen in ihren Erfindungen und ihrer Ausführung, so lange die Malerkunst in ihren alten Gränzen blieb, war sie genöthigt, ihrem Gange oder ihren Abwegen zu folgen, um sich mit ihr in Harmonie zu setzen, besonders seitdem sie sich mit ihr in Werken der Decoration verband, das heißt, als sie durch conventionelle Formen, durch eine größere Breite der Massen und durch jene Leichtigkeit, welche natürlich die Correktheit ausschließt, ebenfalls nach Effekt zu streben genöthigt war. Daher entstand der pittoreske Geschmack in der Composition, in der Ausführung, in den Basrelief's, in dem Faltenwurf und in den hinzukommenden Details. Dieser Geschmack der Verzierung, welcher die Augen nur in der Ferne zu täuschen sucht, sollte sich endlich auf alle Werke und selbst auf diejenigen erstrecken, die dem Auge am nächsten sind.

Bernini mit dem biegsamsten Genie und den größten Fähigkeiten begabt, brachte es, wie man sich aus seinen Werken überzeugen kann, in diesem Geschmacke des Pittoresken in seinen Bildhauerarbeiten bis zur höchsten Geschicklichkeit. Seine Bewegungen sind anmuthig, aber von einer gekünstelten Anmuth; seine Zeichnung ist gefällig, aber ohne Adel und Correktheit. Er gibt unstreitig seinem Marmor Leben, und unter

seinem Meissel erweicht sich die Materie, aber auf Kosten der Reinheit der Formen. Seine Draperien sind Massen von Stoff, deren Falten aber oft nicht künstlich gelegt sind. Seine Compositionen bedürften der Farben eines Lanfranc's oder Cortone's. Während man bei ihm eine außerordentliche Fähigkeit bewundern muß, weiß man nicht, ob man mehr bedauern soll, daß er Anspruch auf eine falsche Originalität gemacht, oder daß ihm so viele schlechte Copisten nachgefolgt.

Nach dieser Gemeinschaft des Geschmack's, welche gewöhnlich den Arbeiten und dem Verfahren der drei zeichnenden Künste den Stempel einer und derselben Manier aufdrückt, sollte man glauben, daß er die nämliche Unabhängigkeit von den Maximen des Alterthums auch auf die Architektur übertragen, und mit dem System der Regeln der alterthümlichen Kunst sein Spiel getrieben. Aber diese große Verirrung war einem seiner Zeitgenossen vorbehalten. Wenn man den Geschmack Bernini's in der Architektur mit dem Geschmacke der vorhergehenden Schulen und hinwieder mit dem der Schule vergleicht, die auf ihm folgte, so kann man ihm nur Etwas zur Last legen: daß er nämlich den Uebergang vom guten zum schlechten Geschmacke gebildet. Er besaß zuviel Geist und Vernunft, um, wie bald darauf Borromini, durch Verläugnung jedes Prinzips der Ordnung in der Architektur, aus Grundsatz allen Geist eines nachahmenden Systems in derselben zu vernichten und sie am Ende zu einem bloßen willkührlichen Spiel fantastischer Formen herabzuwürdigen, die der Zufall geboren: Ein Gemisch, welches die Willkühr schafft und nach Gefallen vernichtet. Bernini befreite sich weder von dem Prinzip der sanktionirten Typen, noch von den Gesetzen, die davon ausgehen; er befreite sich blos von ihrer Strenge, öffnete aber eben dadurch allen Willkührlichkeiten und Mißbräuchen des siebenzehnten Jahrhunderts die Thüre.

Obgleich man ihn im Allgemeinen weder als Muster zur Nachahmung noch als Beispiel zur Warnung aufstellen kann; obgleich er die Verhältnisse in den Säulenordnungen, die Basis des Ebenmaßes in den Details der Profile und die Grundsätze der Harmonie der Linien beobachtet, hat er doch nie die Reinheit der Meister des sechszehnten Jahrhunderts erreicht. Sein Styl zeigt mehr Pomp als wahre Größe, mehr Ostentation als wahren Reichthum.

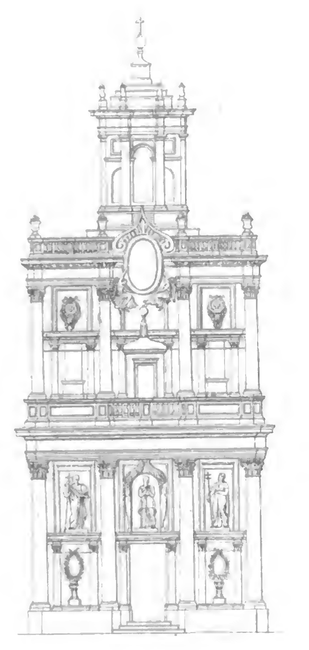
Hinsichtlich des Genies der Composition hingegen, kann er sich den größten Meistern beigesellen. Keiner besaß mehr Hülfsquellen des Geistes, Keiner war sinnreicher, geschickter, Schwierigkeiten zu seinem Vortheile zu benutzen, fruchtbarer an glücklichen Ideen. Sein St. Petersplatz, seine Treppe im Vatikan, sein Palast Barberini, sein Platz Navone sind Werke, welcher seinerseits die reichste Einbildungskraft und eine seltene Geschicklichkeit beurkunden.

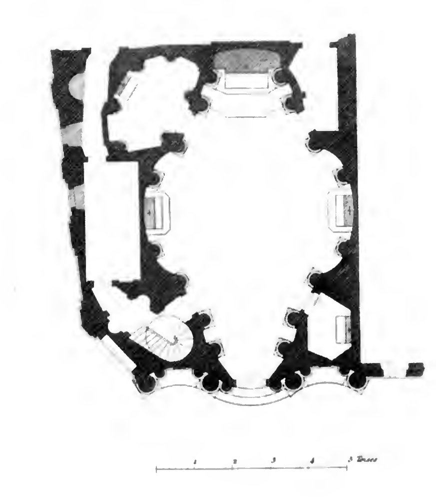
Die Partie der Decoration in der Architektur war diejenige, die zu seiner Zeit besonders zu seinem Ruhme beitrug. Aber diese Partie, welche natürlich den Revolutionen des Geschmacks am meisten ausgesetzt, ist folglich diejenige, welche dem Künstler den wenigst dauerhaften Ruhm darbietet. Der Geschmack, der oberste Richter in Allem, was von dem possitiven Gebiete der Vernunft ausgeht, hat an der Decoration so großen Antheil, daß man sich nicht über die Veränderungen erstaunen darf, die sie erleidet, wenn die Sitten und Institutionen auch die Beweglichkeit der Meinungen begünstigen. Indessen muß man anerkennen, daß wenn einmal in der Hauptsache in dem, was das System einer Architektur bildet, ein Prinzip der Ordnung angenommen ist, die gute Art der Decoration nicht nur diesem Principe entsprechen, sondern in demselben zugleich das Mittel finden wird, sich vor den rein willkührlichen Erfindungen zu bewahren, die, weil sie sich auf kein wahrscheinliches Motiv gründen, auch von keiner

Dauer seyn können. Der Geschmack Bernini's hält eigentlich zwischen der Reinheit seiner Vorgänger und der ausschweifenden Willkühr seiner Nachfolger die Mitte. Diese haben seine Fehler überboten, haben Alles, was bei ihm Ausnahme war, als Regel angenommen, seine Freiheiten zum Grundsatz erhoben, und durch alles dieß endlich seinen Geschmack weit mehr, als er verdient, in Mißkredit gebracht. Dieß gilt von seinen Nachahmern sowohl in der Architektur, als in der Skulptur.

Wie dem auch seyn mag, so war dieser so oft kopirte und niemals nachgeahmte Künstler demungeachtet ein Wunder in der Geschichte der neueren Künste. Um dieß zu beweisen, würde es an der Aufzählung der unglaublichen Menge aller Werke genügen, die er in jeder Art der zeichnenden Künste ausgeführt. Da wir ihn hier aber blos als Architekten zu zeigen und zu betrachten haben, mußten wir uns auf die Uebersicht seiner vorzüglichsten Denkmäler und auf einige allgemeinere kritische Bemerkungen über seine sämmtlichen Eigenschaften beschränken.

BORROMINI.





ÉGLISE DE S.T CHARLES AUX 4 FONTAINES, À ROME.

T. 2. p. 187.

Francesco Borromini,

geboren zu Bissano im Jahre 1599, gestorben im Jahre 1667.

Die Auswahl, die wir in dieser Sammlung von einer gewissen Anzahl Architekten getroffen, die wir als die berühmtesten bezeichnet, mußte glauben machen — und dieß war allerdings auch unsere Meinung —, daß die Idee der Celebrität in Sachen der Kunst und der Künstler blos auf Solche anwendbar, die sich der Nachwelt durch ausgezeichnete Gaben des Genies und durch Werke empfehlen, welche von einer seltenen Vereinigung des Geschmacks und der Beurtheilungskraft zeugen. Gleichwohl muß man gestehen, daß es zu allen Zeiten Menschen gegeben, denen es durch den Mißbrauch, den sie von den Gaben der Natur gemacht, oder durch eine gewisse Verkehrtheit des Urtheils, oder endlich durch den eitlen Ehrgeiz, sich auszuzeichnen, indem sie sich in dem Felde der Willkühr und der Neuerung Abwege gebahnt, gewissermaßen berühmt zu werden gelungen.

Wir sind weit davon entfernt, in unsere Sammlung jene große Anzahl von Architekten aufnehmen zu wollen, welche durch die Bizarrerie ihrer Erfindungen die Grundsätze ihrer Kunst verläugnet und sich bei ihren Lebzeiten durch die nämlichen Mittel einen Namen gemacht, die in der Folge ihr Andenken beflecken mußten. An der Spitze dieser Architekten steht Borromini, welcher der Chef einer allzu zahlreichen Schule geworden. Wenn wir nun hinsichtlich Seiner

eine Ausnahme machen zu müssen geglaubt, so geschah es, wie man sehen wird, weit weniger in der Absicht, ihn als Muster zur Nachahmung aufzustellen, als vielmehr in seinen Werken zu zeigen, was man vermeiden soll.

Borromini wurde im Jahre 1599 zu Bissano im Kirchsprengel von Como geboren. Sein Vater, welcher Architekt war, sandte ihn, als er neun Jahre alt war, nach Mailand, die Bildhauerkunst zu lernen, zu welcher er ihn bestimmt hatte. Nach siebenjährigen Studien und Arbeiten in dieser Kunst, führte ihn der Wunsch, sich in derselben zu vervollkommnen, nach Rom. Dort wurde er von einem Marmorarbeiter, seinem Landsmanne, aufgenommen, welcher in der Marmorschleife der St. Peterskirche beschäftigt war, und bald wurde er ihm in diesen Arbeiten beigesellt. Der Anblick dieser prächtigen Basilika erregte in ihm den Wunsch, die hauptsächlichsten Theile derselben zu zeichnen und auszumessen. Und da seine Ruhestunden unter Tags ihm nicht die nöthige Zeit hierzu gewährten, so brach er sich dieselbe von seinem Schlafe ab.

Carlo Maderno, sein Verwandter, welcher damals Architekt der St. Peterskirche war, bemerkte den Eifer dieses jungen Menschen. Und erfreut über die Anlage, die er zeigte, gab er ihm den ersten Unterricht in seiner Kunst, und schickte ihn zu einem Lehrer, um die Geometrie zu studiren. Borromini machte solche Fortschritte, daß Maderno, der sich anfänglich darauf beschränkte, ihn seine Zeichnungen in's Reine bringen zu lassen, ihn nach sehr kurzer Zeit selbst zu den Arbeiten verwendete, die ihm von Urban VIII. nach dem Tode Gregors XIII. anvertraut worden. Mitten unter seinen Arbeiten wußte er noch Augenblicke für die Bildhauerei zu gewinnen. Er verfertigte unter Anderen die Cherubime, welche in der St. Peterskirche die Fruchtschnüre über dem Basrelief Attila's halten und diejenigen, die man über den

kleinen Thüren der Kirche sieht. Er würde sich mehr und mehr der Skulptur gewidmet haben, wenn er seinem Geschmacke für diese Kunst hätte folgen können. Aber Maderno, mit Gebrechen überhäuft, ließ sich durch ihn in allen seinen architektonischen Arbeiten vertreten. Da er im Jahre 1629 mit Tod abging, erhielt Bernini seine Stelle als Architekt der St. Peterskirche. Es wurde Borromini nicht schwer, sich bei ihm einzuführen. Die Arbeiten, an denen er in der großen Basilika schon Theil genommen, verschafften ihm natürlich Zutritt bei Bernini und sicherten ihm eine Anstellung unter ihm. Ihre Vereinigung hätte von Dauer seyn können; aber die Mißhelligkeiten, die sich zwischen denselben erhoben, führten bald eine Trennung herbei.

Borromini wurde von einer Leidenschaft beherrscht, die, für sich allein schon fähig, alle Blüthen des Talents zu verderben und welken zu machen, sich in ihm sehr früh schon entwickelt. Diese Leidenschaft war die Eifersucht und der Hauptgegenstand derselben Bernini. Der Ruhm dieses Architekten hatte seinen Neid erregt und war ihm um so unerträglicher, als er, nur um einige Monate jünger, sich gleichsam nur als Schüler bei einem Manne seines Alters befand. Er brannte vor Begierde, sein Nebenbuhler zu werden. Unglücklicherweise beneidete er weniger sein Talent, als seinen Ruhm. Sein Glanz war es, was ihm lästig fiel, und er trachtete nach nichts, als ihn zu verdunkeln. All' sein Streben ging dahin, ihm Unternehmungen zu entziehen, mehr, als er, beschäftigt zu scheinen und wirklich zu seyn. Es gelang ihm. Die Protektion Urbans VIII. kam seiner Eifersucht trefflich zu Statten.

Er unternahm auf seinen Befehl den Bau der Kirche della Sapienza; er setzte die Arbeiten des Palastes Barberini, jedoch unter der obersten Leitung Bernini's, fort; das Kloster di San Philippo di Neri, sein Oratorium und seine Façade,

die Kirche des Collegiums della Propaganda, ein Theil des Gebäudes der Agnesenkirche auf dem Platze Navone; die neue Dekoration von St. Johann von Lateran: alle diese Arbeiten beschäftigten ihn zu gleicher Zeit oder wenigstens nacheinander.

Er erwarb sich dadurch bald, wonach er vor allem Andern strebte: einen großen Ruf. Dieser verbreitete sich so weit, daß, als der König von Spanien seinen Palast zu Rom vergrößern wollte, er ein Projekt von ihm verlangte. Obgleich es nicht ausgeführt wurde, so trug es ihm doch den St. Jakobs-Orden und eine Gratifikation von tausend Piastern ein. Der Papst beehrte ihn ebenfalls mit dem Christus-Orden; und um ihm seine Achtung noch mehr zu beweisen, überreichte er ihm denselben selbst. Drei tausend Thaler baar und eine Pension drückten dieser Gunstbezeigung das Siegel auf.

Man vertraute ihm auch den Bau von San-Andrea alle fratte; die Wiederherstellung des Palastes der Falconieri zu Rom; den Palast della Rufina zu Frascati, den des Prinzen Scarolino bei der Fontaine zu Trevi, und viele andere Werke, wovon wir Einiger am Ende dieses Artikels erwähnen werden. Wir übergehen eine Menge fremder Bestellungen, wodurch er sich nützliche und ehrenvolle Belohnungen erwarb. Indessen ließ ihn sein neidischer Charakter in den glücklichen Unternehmungen Bernini's eben so viele Niederlagen für sich und einen Feind in dem Manne sehen, der zuviel Geschmack besaß, um seine Willkührlichkeiten nicht zu tadeln. Wirklich beurtheilte ihn Bernini als einen kühnen Neuerer, der darauf ausging, die Architektur zu verderben. Er erhielt sogar die Leitung eines Gebäudes, welches bereits Borromini anvertraut war, der die Zeichnungen dazu entworfen. Dieser Vorzug verursachte ihm eine gränzenlose Empfindlichkeit und er trug den Verdruß darüber beständig wie einen nagenden Wurm in sich.

Um sich zu zerstreuen, beschloß er eine Reise in die Lombardei zu machen. Aber die Zerstreuung der Reise vermochte seinen Kummer nicht zu verscheuchen, der ihn bald wieder nach Rom zurückführte. Sein Uebel wurde unheilbar. Umsonst ließ er seiner Einbildungskraft freien Lauf, indem er alle architektonischen Willkührlichkeiten derselben stechen lassen und in einer Sammlung herausgeben wollte. Er war eben mit dieser leichten Arbeit beschäftigt, als ihm eine Hypochondrie befiel, die für sein Leben fürchten ließ. Um seinen Geist zu beruhigen, glaubte man ihn von jeder Beschäftigung abhalten zu müssen. Die Natur seines Zustandes erlaubte nicht, ihn allein zu lassen. Aber all-dieß reizte und verschlimmerte nur sein Uebel noch mehr, welches bald in Beklemmung der Brust und in Raserei ausartete. Er verlangte unaufhörlich die Instrumente seiner Arbeit, die man ihm hartnäckig verweigerte. In einer Sommernacht verlangte er, da er nicht schlafen konnte, mehrmals Feder und Papier, um zu schreiben. Da man ihm dieß nicht geben wollte, sprang er, über diese neue Verweigerung erboßt, unter den gräßlichsten Verwünschungen aus dem Bette, bemächtigte sich eines Degens und durchbohrte sich damit. Seine Bedienten, welche auf sein Geschrei herbeigelaufen, fanden ihn in seinem Blute schwimmend. Er lebte noch einige Stunden und lange genug, um den Selbstmord zu bereuen, den er begangen. So endete im Jahre 1667 im acht und sechzigsten Jahre dieser Künstler, ein Opfer seines Neides und seiner Eifersucht, die sein Leben vergiftet und seinen Geschmack verdorben.

Man wird uns vielleicht fragen, warum wir die Verkehrtheit des Urtheils und des Geschmacks, welche die Werke Borromini's charakterisiren, dem Neide beimessen. Es scheint uns, daß man nicht daran zweifeln könne, ohne zu verkennen, was gewöhnlich bei dem Menschen das Prinzip des Neides ist und bei vielen seiner Werke der Beweggrund dieses Neuerungsgeistes wird, der, wenn er in Uebertreibung ausartet, nothwendig

alle Idee des Schönen und Wahren entstellen muß. Dieses Prinzip des Neides ist der Stolz, dem einerseits jede Ueberlegenheit Anderer unerträglich und welcher den Mißgünstigen überredet, sich vor dem Gegenstande seines Neides den Vorzug zu geben.

Was man nun in den Verhältnissen eines Individuums zum Andern als wahr anerkennt, wird man auch in den allgemeinen Verhältnissen eines Volkes, einer Generation, eines Jahrhunderts zum Andern wahr finden müssen. Ja es gibt ein Gefühl allgemeinen Neides, welches die Völker, die Jahrhunderte, die Generationen antreibt, einander zu überbieten, um sich zu übertreffen. So lange dieses Gefühl in den Gränzen der Mäßigung bleibt, heißt es Wetteifer und ist von ersprießlichen Folgen. Sobald aber der immer wachsende Stolz, das Gefühl der Eifersucht über vorhergegangene glückliche Erfolge, über frühern Ruhm jene Gränzen überschreitet, bleibt ihm zu seiner Befriedigung nichts weiter übrig, als die Verachtung aller Grundsätze, aller Regeln bis zur Ausschweifung zu treiben, und daher der Geist der Neuerung.

Aber diese allgemeinen Wirkungen entwickeln sich, in den Künsten wie überall, nur durch eine Reihenfolge besonderer Wirkungen, das heißt, durch Menschen, die, indem sie durch ein übelverstandenes System der Neuerung nach Originalität streben, sich einen vorübergehenden Ruhm erwerben. Dieser Ruhm reizt stets zu neuen Anstrengungen, die in ihrer Fortschreitung endlich in Ungereimtheit ausarten.

Dieß war die Geschichte Borromini's. Es war ihm nicht gegeben, gleich Anfangs den Umsturz der Architektur, oder mit anderen Worten, der Grundsätze und Regeln zu bewirken, die sie zur Kunst erhoben. Schon seit einem halben Jahrhundert hatten diese Grundsätze und Regeln mehrere Erschütterungen erfahren. Wir haben bereits in dem Artikel Bernini bemerkt und brauchen es darum hier nicht zu wiederholen, daß

dieser große Mann, der Letzte, dessen sich die Architektur in Italien rühmen kann, die Kunst auf einen Grad von Luxus und Mannigfaltigkeit gesteigert, welcher den Nachfolgern, um neu zu scheinen, nur die Hülfsmittel der Bizarrerie übrig ließ. Wäre dieser Platz, der Letzte vielleicht, welcher noch zu besetzen war, nicht von Bernini eingenommen worden, so ist sehr zu glauben, daß Borromini sich desselben bemächtigt haben würde. Es läßt sich allerdings auch denken, daß er denselben hätte theilen können; aber sein eifersüchtigter Charakter machte ihn keiner Theilung fähig.

Da er um jeden Preis berühmt zu werden strebte, und die Idee der Erfindung mit der Idee der Neuerung verwechselte, glaubte er in der Architektur zu erfinden, indem er gerade das Widerspiel von dem trieb, was vor ihm üblich war; indem er den Elementen der Kunst der Griechen alle Vernunft und alles Prinzip der Ordnung absprach und an die Stelle der Combinationen ihres Systems die Unregelmäßigkeit des Zufalls und gänzliche Vernunftwidrigkeit setzte. Nunmehr wurden alle Formen unter seiner Reißfeder blos der Stoff zu einem fantastischen Spiel, höchstens nur geeignet, die Augen durch den Anblick von Mannigfaltigkeiten zu ergötzen. Man begreift, wie leicht Borromini seine angeblichen Erfindungen werden mußten. Welche Schwierigkeit hat es, alle Theile eines Gebäudes zusammen zu werfen, und dann die Trümmer zu sammeln und sie ohne Wahl und Ordnung nach Laune und Willkühr wieder zusammen zu setzen. Wer ist nicht geschickt zu vernichten und wer findet dabei nicht leicht Gehülfen?

Borromini that demnach nichts Anderes, als daß er das ganze System der griechischen Architektur umstieß, ohne ein Anderes dafür aufzustellen. Er sah, daß ihre von einem ursprünglichen Typus ausgegangenen Hauptformen sich durch eine mehr oder minder genaue Nachahmung den Grundsätzen des Vorbildes unterworfen, welches ihnen bei ihrer Anordnung

zur Norm gedient, und nahm sich vor, alle Idee von Modell, alles Prinzip der Nachahmung, allen Grund der Ordnung und des Verhältnisses zu vernichten. Statt der sinnreichen Nachahmung einer glücklichen Fiktion, welche geeignet, die Kunst in der Abhängigkeit von der Vernunft zu erhalten, statuirte er eine völlige Anarchie der Einbildungskraft, die unbeschränkteste Willkühr. Eine wellenförmige Biegsamkeit trat an die Stelle regelmäßiger Formen; und statt der Strenge des Architravs und des Gesimses sah man nun die weichen Wellenzüge aller häßlichen Kurven oder eine Menge stets vor- oder zurückspringender Winkel.

Das Abgeschmackteste an diesem angeblichen Neuerungssystem war, daß in der That nichts daran neu war, als die Unordnung; denn er erfand nicht die mindeste Form. Es bestand blos in dem Umsturz der eingeführten Ordnung und alle Erfindung war nichts als Inkonsequenz. Borromini behielt demungeachtet alle Theile der Säulenordnungen, alle nachahmenden Details bei; er zertheilte blos die Einen und versetzte die Anderen, wendete jedes Glied, jeden Gegenstand auf eine verkehrte Weise an, im Widerspiele mit ihrer Bedeutung und mit der Bestimmung, welche die Natur ihnen anwies. So gab er, zum Beispiele, dem schwachen Detail einer Verzierung die Bestimmung zu tragen, während er die zu Stützen bestimmten Glieder müssig und überflüssig machte; was stark scheinen sollte, dem gab er den Anschein von Leichtigkeit und verstärkte hingegen was leicht scheinen sollte. Sein ganzes Sinnen und Streben bezweckte einen ewigen Widerspruch zwischen dem, was die Dinge sind und was sie scheinen sollen; er schien in Allem das Gegentheil von dem zu thun, was die Alten thaten. Wenn diese sich bemühten der Fiktion den Schein der Wahrheit zu geben und das, was mehr oder weniger aus der wirklichen Wahrheit hervorgehen sollte, wenigstens wahrscheinlich zu machen, studirte Borromini darauf, selbst da falsch zu scheinen, wo er es nicht seyn konnte.

Seine Construktionsmethode, das heißt, die Anwendung, die er von den Baumitteln machte, zeigt am besten von der Verkehrtheit seines Geschmack's. Als Baumeister, muß man gestehen, daß er einen merkwürdigen Grad von Geschicklichkeit und Einsicht besaß. Man kann den großen Saal des Oratoriums zu Rom, die Solidität seiner Gebäude im Allgemeinen und die Kühnheit mehrerer derselben als Beispiele anführen. Indessen ist man versucht zu glauben, daß er sich in den verschiedenen Construktionsweisen nur vervollkommnet, um in denselben eine größere Leichtigkeit zu finden, alle Widersinnigkeiten auszuführen, die ihn oft mehr zu schaffen machten, als man vielleicht denkt. Denn zwischen den einfachen Formen und der soliden Construktion, welche zugleich die Leichteste ist, herrscht stets eine natürliche Uebereinstimmung. Um die Materialien der Baukunst nach den wunderlichen Einfällen einer ungeregelten Einbildungskraft zu beugen und fügsam zu machen, muß man zu schwierigen Mitteln seine Zuflucht nehmen.

Borromini, welcher aus der Architektur eine Kunst ohne Regel und gleichsam eine Schreinerarbeit gemacht, scheint in der Dekoration keinen andern Geschmack, als den der Goldarbeiterkunst gehabt zu haben. Denn sowohl das Geräthe, als das Geschirr hängen hinsichtlich ihrer Formen und Verzierungen durchaus von keinem vorläufigen Typus ab, der ihren Geschmack und ihre Schicklichkeit vorschreibt. In der Verzierung besonders hat Borromini auf das Augenscheinlichste den Grundsatz befolgt, Allem zuwider zu handeln, was vor ihm gewesen. Er verändert, verkehrt, stürzt um, blos um zu verändern, zu verkehren und umzustürzen; er setzt oben oder unten hin, was man vor ihm unten oder oben gesetzt. Diruit, ædificat, mutat quadrata rotundis.

Lohnt es sich nach dem, was wir so eben von dem Geschmacke dieses Architekten zu erkennen gegeben, wohl der Mühe, sich in das Detail seiner Denkmäler einzulassen? Sollten wir

unsere Leser mit der unverdaulichen Beschreibung von Planen mit vermischten Linien, verstümmelten Giebeln, durchschnittenen Feldern, verzogenen Vierecken, vor- oder zurückspringenden Winkeln, Gesimsen die sich aufrollen, verkehrten Kragsteinen, verkehrten Fußgestellen, bunten Kartuschen und so vielen anderen Mesquinerien ermüden? Wir glauben, der Unregelmäßigkeiten, wodurch diese Herabwürdigung der Architektur entstanden, genug zu erkennen gegeben zu haben, um den Lesern durch die Beschreibung der Gebäude, welche die Beweise hierzu liefern, die Lust der Musterung der Details derselben zu benehmen.

Ein bloßes abgekürztes Verzeichniß seiner hauptsächlichsten Werke wird demnach die Geschichte dieses Architekten und seiner Schöpfungen beschließen.

Eine der berühmtesten Arbeiten Borromini's war die Restauration der Kirche von St. Johann von Lateran, welche bekanntlich, nach der St. Peterskirche die größte in Rom ist. Das Hauptschiff derselben bestand, wie in allen alten christlichen Basiliken, aus zwei Reihen Säulen von verschiedenartigem Marmor aus den Ruinen des alten Roms. In einem Jahrhundert des Verfalls begnügte man sich, über den Säulen eine bloße ganz nackte Mauer aufzuführen, welche unmittelbar die Decke von Zimmerwerk trug. Borromini kam auf den Einfall, die Säulen in dicke Pfeiler von Mauerwerk einzuschließen. Er zierte die ganze Höhe der Kirche mit sehr hohen Pilastern, zwischen welchen er vorspringende Nischen anbrachte, die einen großartigen Effekt hervorbringen. Der Plan dieser Nischen ist oval; sie sind mit Säulen zusammengesetzter Ordnung von schönem vert-antiken Marmor geziert. Clemens XI. ließ die Statuen der zwölf Apostel hineinstellen, die von den berühmtesten Bildhauern damaliger Zeit, unter welchen man Rusconi und le Gros unterscheidet, in Marmor ausgeführt worden.

In dem Collegium della Sapienza hält man den schneckenförmigen Glockenthurm der Kapelle für ein Meisterstück Borro-

mini's. Es ist ein seltenes einziges Werk der Bizarrerie. Die Kirche ist es vielleicht nicht weniger als ihr Glockenthurm. Die Karnieße in derselben sind besonders durch die Seltsamkeit ihrer Profile merkwürdig. Man sieht zum Beispiel verkehrte Voluten, die, wie zu St. Johann von Lateran, da wo sie aus dem Stiele herauswachsen, sich nach innen zu drehen.

Das Oratorium der Chiesa Nuova, seine Façade und das Priesterhaus sind ebenfalls Werke dieses Architekten. Man bewundert in demselben in mehrerer Hinsicht ein großes Verdienst und eine seltene Geschicklichkeit in Anlegung der Verbindungen, der Eintheilung und der Anordnung des Innern.

Die St. Agnesenkirche und ihre Façade sind unter allen seinen Werken die wenigst Bizarren. Das Portal ist mit zwei Glockenthürmen geziert, die aber im Vergleich mit der Breite desselben zu hoch scheinen.

Die Façade des Palastes Pamphili (Doria) auf dem Platze des römischen Collegiums enthält in seinen sonderbaren Profilen den Namen Borromini.

Die St. Karlskirche zu den vier Brunnen ist sein Meisterstück, das heißt, das Meisterstück der Bizarrerie.

In dem Palaste Barberini baute er die Façade hinter der Reitbahn, so wie verschiedene, mit Verzierungen überladene Treppen.

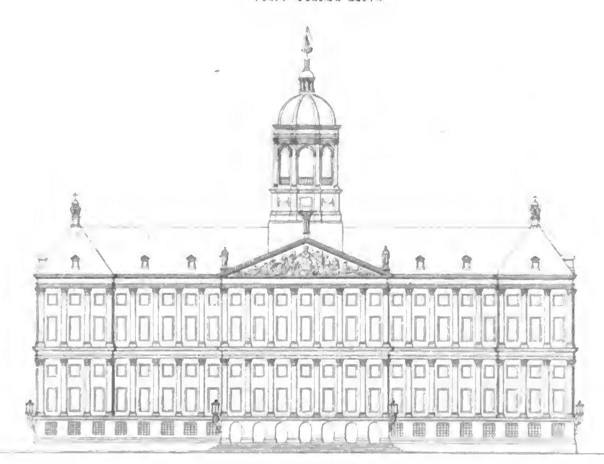
Der Palast Spada wurde durch ihn restaurirt und verziert. In einem kleinen Garten desselben errichtete er eine Colonnade, welche eine sehr schöne Perspektive bildet.

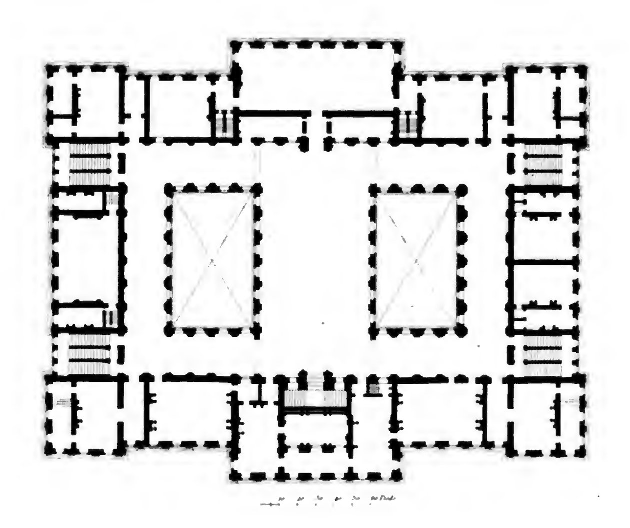
Das Collegium der Propaganda, von dreieckiger Form, wurde von ihm mit Corridor's und inneren Gallerien geziert, die ein sehr prachtvolles Ansehen gewähren.

Hinter diesem Collegium sieht man den Dom von S. Andrea delle Fratte, dessen Composition mit dem Glockenthurme

della Sapienza zu figuriren verdient; aber ein Theil seiner Dekoration ist unvollendet geblieben.

Der gleiche Mangel an Vollendung findet sich auch an der Kirche der sieben Schmerzen und zu San Pietro in Montorio, deren Façaden nicht völlig ausgeführt worden.





HOTEL DE VILLE, À AMSTERDAM

Jakob van Campen,

geboren zu Harlem im Jahre ...., gestorben im Jahre 1658.

Jakob van Campen wurde zu Harlem im Schoose einer sehr angesehenen Familie geboren und war Besitzer von Rambrock. Er verlegte sich anfänglich, blos zu seinem Vergnügen auf die Malerei. In den Künsten aber, wie in allen Dingen verwandelt sich das, was Anfangs nur Geschmackssache ist, manchmal in Leidenschaft; und diese wird oft das Bedürfniß des ganzen Lebens. Van Campen fühlte bald einen unwiderstehlichen Drang, sich in der Kunst, in welcher er sich nur erst versucht, zu vervollkommnen und entschloß sich zu diesem Ende, Holland zu verlassen, um sich nach Rom zu begeben. Man erzählt (wenn anders diese Erzählung erwähnt zu werden verdient), eine alte Wahrsagerin habe ihm bei seiner Abreise verkündigt: daß er von Rom als Architekt zurückkehren, daß indessen das Rathhaus von Amsterdam abbrennen und er ein weit schöneres dafür aufbauen werde. Van Campen, fügt man hinzu, habe über diese Vorhersagung nur gelacht. Gleichwohl kam er aber als ein sehr geschickter Architekt von Rom zurück; und da das Rathhaus von Amsterdam während seiner Abwesenheit wirklich abgebrannt, erhielt er den Auftrag, es wieder aufzubauen, welches er mit eben so viel Talent, als Pracht ausführte.

Das Rathhaus von Amsterdam ist ohne allen Vergleich nicht nur das schönste Gebäude in ganz Holland, sondern auch

unter allen Baudenkmälern dieser Art in allen übrigen Ländern Europa's. Die Größe seiner Masse, die Regelmäßigkeit seines Planes, die Schönheit seiner Construktion, der Reichthum seiner Verzierung, die seltenen und schönen Werke der Malerei und Skulptur, die es enthält: Alles trägt dazu bei, dasselbe zu einer der vorzüglichsten Schöpfungen der neuern Baukunst zu erheben.

Dieß Gebäude ruht auf dreizehn tausend sechs hundert und neun und fünfzig Pfählen, welche zusammengefügt und in einen morastigen Boden eingerammt worden, in welchem es unmöglich gewesen wäre, auf andere Weise ein solides Fundament zu legen.

Sein Plan bietet die Form eines großen Viereck's dar, welches 282 Fuß in der Länge und 222 in der Breite einnimmt. Ein einförmiger und regelmäßiger Plan ist, besonders bei großen Gebäuden, ein sehr seltener und besonderer Vortheil. Dieß läßt vermuthen, daß er das Resultat einer einzigen Erfindung ist und das Ganze auf einmal gegründet worden; dieses Verdienst gebührt dem fraglichen Plane, dessen Theile sämmtlich unter sich in den vollkommensten symetrischen Verhältnissen stehen. Das Gesammtganze ist großartig und die Eintheilung wohl verstanden; die inneren Verbindungen sind bequem und leicht; Alles endlich ist mit der größten Einsicht und Geschicklichkeit combinirt.

Die Hauptfaçade des Gebäudes auf der Seite des Platzes hat 116 Fuß in der Höhe. Die Anordnung des Aufrisses ist folgende:

Auf einem großen Untersatze, welcher zugleich eine kleine Etage im Erdgeschosse bildet, erheben sich zwei Pilasterordnugen übereinander. Die Untere ist durch ihre Capitäle eine zusammengesetzte; die obere eine korinthische, und die Höhe jeder dieser Ordnungen 36 Fuß. Jede nimmt in dieser Höhe zwei Etagen oder Reihen von Fenstern ein, wovon die oberen das Maas der Fenster von Halbgeschossen haben. Zwischen den großen

und kleinen Fenstern jeder der beiden Etagen befinden sich isolirte Fruchtschnüre von Bildhauerarbeit. Jede Etage zählt in ihrer Länge drei und zwanzig Fenster. Die Façade der Mitte besteht aus einem Vorsprunge, welcher weiter vorsteht und breiter ist, als die Vorsprünge an den beiden Enden des Gebäudes, welche nur vier Fenster haben, während der Erstere deren sieben zählt.

Der mittlere Vorsprung ist mit einem prachtvollen Giebel gekrönt, dessen Feld eine große Composition von Skulpturen in Basreliefs enthält. Ueber denselben, das heißt, auf seinen Bilderstühlen erheben sich drei Statuen von Bronze von 12 Fuß Höhe. Die auf dem obern stellt den Frieden vor und hält in der einen Hand den Oelzweig und den Schlangenstab in der andern. Auf den untern Bilderstühlen sieht man auf der einen Seite die Gerechtigkeit mit einer Wage und einem Zepter, an dessen Spitze sich ein offenes Auge befindet, auf der andern die Klugheit mit den Symbolen der Schlange und des Spiegels.

Die in Marmor gearbeitete Composition des östlichen Giebels zeigt in der Mitte das personifizirte Bild der Stadt Amsterdam, deren Wappenschild die Figur auf dem rechten Knie trägt. Auf einem auf zwei Löwen ruhenden Throne sitzend und mit der königlichen Krone auf dem Haupte, hält sie in der rechten Hand eine Krone von Oelzweigen. Auf der einen Seite sieht man vier Nayaden, die ihr Palmen- und Lorbeerzweige reichen; andere Gottheiten bringen ihr verschiedene Arten von Früchten dar. Auf der andern Seite befinden sich Tritonen, welche in ihre Seetrompeten blasen; sie sind von einem Einhorn und einem Seepferde begleitet. Ferner sieht man hier noch Neptun, den Gott des Meeres, auf seinem Muschelwagen sitzend und mit dem Dreizack in der Hand. Das Motiv dieser Allegorie ist sehr leicht zu begreifen. Der Künstler wollte nämlich durch alle diese Figuren sagen, daß die Stadt Amsterdam, blühend durch den Frieden, sich durch den Handel bereichert, den sie

auf allen Meeren treibe und der ihr den Tribut aller Nationen bringe.

Die entgegengesetzte oder westliche Façade des Denkmals, ist der eben beschriebenen nicht nur in dem Maaße völlig gleich, sondern auch eine genaue Wiederholung derselben hinsichtlich der Säulenordnung und der Verzierung. Der Giebel, welcher den mittlern Vorsprung krönt, steht dem Vorhergehenden weder an Ueberfluß und Reichthum der Composition, noch an Kühnheit der Ausführung und Schönheit der Arbeit nach.

Man sieht die allegorische Figur des Handels mit der geflügelten Merkursmütze auf dem Haupte, auf einem Schiffe sitzend, auf welchem die holländische Flagge weht. Zu ihren Füßen strömen zwei Flüsse und zu beiden Seiten sind Bewohner der vier Welttheile gruppirt, die ihr die Produkte ihrer Länder darbieten. Ueber diesen Giebel erheben sich ebenfalls drei kolossale Statuen in Bronze, welche den Atlas, der den Weltkreis trägt, die Mäßigkeit und die Wachsamkeit vorstellen.

Die zwei Seitenfaçaden sind weder von so großem Umfange, noch mit so viel Reichthum verziert. Indessen findet man hier die nämliche Anordnung der Etagen, die nämlichen Linien und an den Vorsprüngen beiläufig auch die nämliche Säulenorduung.

Es ist schon erwähnt worden, daß das Denkmal auf einem fortlaufenden und in seinen vier Seiten gleichförmigen Untersatze ruhe. An anderen Orten und besonders in Italien sieht man Untersätze, von der Höhe der großen Etagen, in welchen sich nebst den oft sehr hohen Fenstern, das große Thor befindet, welches in den innern Hof führt. Der Untersatz des Rathhauses von Amsterdam enthält und verkündigt dagegen durch die Kleinheit seiner Oeffnungen nur eine sehr untergeordnete Dienstetage. Gleichwohl sind in dieser so mäßigen Höhe die sieben bogenförmigen Thüren angebracht, die in das Innere dieses prachtvollen Gebändes führen, welches eigentlich keinen

Hof und keine Einfahrt für Wagen hat. Man behauptet, daß diese Zahl von sieben Thüren, sich auf die sieben vereinigten Provinzen beziehe und setzt scherzweise hinzu, daß die Kleinheit dieser sieben Thüren zugleich eine Anspielung auf die Kleinheit der sieben Provinzen sei.

Aber jeden Scherz bei Seite, muß man sich, besonders in unseren Tagen, allerdings wundern, daß ein so beträchtliches Gebäude, statt eines ihm angemessenen Eingang's, nur niedrige vergitterte Oeffnungen hat, welche blos in unterirdische Gewölbe zu führen geeignet scheinen.

Dieser Kritik dienen mehrere Gründe und Betrachtungen zur Beantwortung.

Zunächst muß man bemerken daß dieses große Rathhaus, nicht wie in anderen Ländern die Hôtels und Paläste, einen eigentlichen innern Hof hat. Zwei kleine, hier angebrachte Höfe dienen blos, den Eintheilungen und Verbindungsgängen der verschiedenen Gebäudekörper Luft und Licht zu geben. Es ist übrigens leicht, sich diesen Zustand der Sache zu erklären besonders in einem Lande, welches auf allen Seiten mit Kanälen durchschnitten, weder das Bedürfniß noch den Luxus der Wagen kennt oder gestattet.

Man schreibt ferner die Construktion dieser kleinen Eingänge auch gewissen politischen Betrachtungen zu. Da nämlich an diesem Orte der Schatz der Bank aufbewahrt wird, hier auch die Versammlungen der Magistrate gehalten werden, wollte man, wie man sagt, um im Falle eines Volksaufstandes die Menge leichter zerstreuen und ihre Gewaltthätigkeiten abhalten zu können, kleine vergitterte Oeffnungen anbringen lassen, welche das Eindringen in das Innere erschweren.

Hinsichtlich der Kunst im eigentlichen Sinne, hat der Geschmack über das Aeußere des Denkmals einige kritische Bemerkungen anderer Art zu machen. Jedermann muß, zum Beispiel, die Anwendung der beiden Pilasterordnungen, die

unter dem Namen der korinthischen und der zusammengesetzten, das nämliche System von Verhältniß und den nämlichen Styl von Verzierung darbieten, nothwendig monoton finden. Dann zeigt sich in den beiden Etagen eine allzu genaue Wiederholung der doppelten Reihe großer und kleiner Fenster. Diese zu sorgfältige Symetrie muß einen Eindruck von Kälte und durch ihre Einfachheit sogar von Armuth hervorbringen, welchen die auf dieser Façade zwischen den beiden Etagen zerstreuten Fruchtschnüre nicht zu verbessern vermögen. Man bedauert, die Hauptfenster der vier Façaden des Gebäudes nicht mit jenen schönen Gesimsen eingefaßt zu finden, welche den natürlichen Reichthum der Vorderseiten der Paläste bilden. Endlich scheint es, troß den zur Rechtfertigung der kleinen und niedrigen Eingänge angeführten Gründen, daß ein Architekt von dem Verdienste van Campen's unmöglich in sehr große Verlegenheit hätte gerathen können, das, was die Sicherheit des Gebäudes, mit dem, was die Schicklichkeit, der Gebrauch und Geschmack bei einem Denkmal von solcher Wichtigkeit erfordert, zu vereinigen. Das Nützliche soll allerdings vor dem Angenehmen berücksichtigt werden. Aber das Genie der Architektur besteht auch darin, einen lästigen, beschränkenden Umstand zu heben, und oft sogar ihn in Schönheit zu verwandeln.

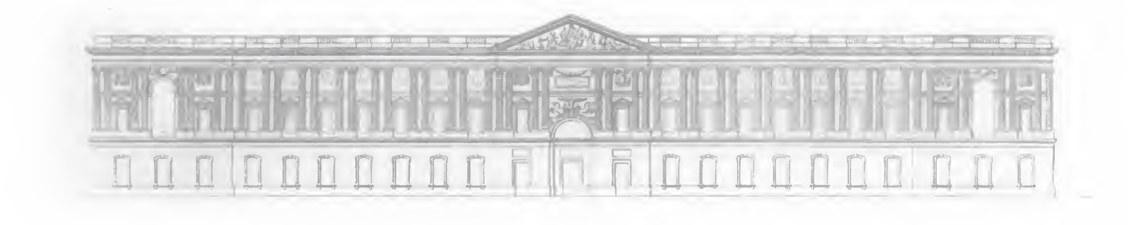
Das Innere des Rathhauses von Amsterdam, merkwürdig wegen seiner schönen Anordnung, ist es besonders noch wegen der Größe des Hauptsaales, wegen der Pracht seiner Verzierung und des Reichthums der Materialien. Wenige Gebäude, selbst in Italien, zeigen einen solchen Luxus von Marmor, wie man ihn in den inneren Dekorationen dieses Denkmals findet, welches van Campen einen ausgezeichneten Rang unter den berühmtesten Architekten des siebenzehnten Jahrhunderts sichert.

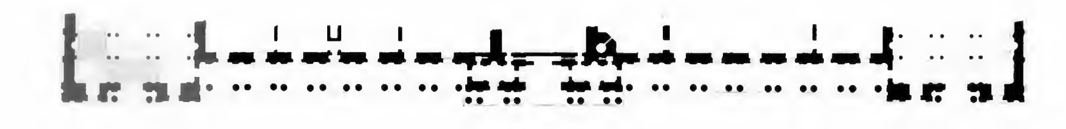
Man zeigt zu Amsterdam ein Theater, welches er für das holländische Schauspiel erbaut; imgleichen mehrere Grab-

mäler, die er zu Ehren verschiedener, durch ihre Thaten und Dienste ausgezeichneter Admiräle errichtet. Im Haag führte er einen Palast für den Prinzen Moritz von Nassau auf.

Wir haben im Eingange erwähnt, daß dieser Architekt aus einer reichen und adeligen Familie entsprossen: ein Vortheil, der seinem Talente fremd war; der ihm aber dennoch einen neuen Werth verlieh, indem er ihn in den Stand Stand setzte, bei allen seinen Unternehmungen eine Uneigennützigkeit zu beweisen, welche dem Talente selten durch so günstige Umstände zu zeigen gestattet ist. Van Campen zog von seinen Arbeiten nie einen Nutzen. Seine Gemälde und seine Zeichnungen verschafften ihm keinen andern Vortheil, als das Vergnügen, sie zu verschenken. Bei diesem freundschaftlichen Verkehre war er indessen doch nicht so ganz ohne Eigennutz. Wenn es wahr ist, was man schon so oft gesagt, daß das Vergnügen zu geben größer, als das zu empfangen ist, so läßt sich die Uneigennützigkeit van Campen's sehr leicht erklären; denn es gibt keine eigennützigere als diese.

PERRAULT.





FRONTISPICE ET COLONNADE DU LOUVRE, À PARIS.

Claude Perrault,

geboren im Jahre 1613, gestorben im Jahre 1688.

Claude Perrault war zu Paris geboren. Sein Vater, welcher Parlaments-Advokat war, hatte ihn für die Arzneikunde bestimmt. Er studirte sie auch und erhielt von der medizinischen Facultät zu Paris die Doktorswürde. War es Abneigung gegen diesen Beruf oder Mangel an glücklichem Erfolg seiner ärztlichen Bemühungen, daß er denselben aufgegeben? Eine Ursache dieser Art scheint auch dem Epigramme Boileau's zu Grunde zu liegen, der, wie man weiß, in seinem Verse auf ihn gezielt, wo er von demjenigen spricht, der aus einem unwissenden Arzt ein guter Architekt geworden.

Da wir hier Claude Perrault blos als Architekten zu betrachten haben, werden wir uns weder in Einzelnheiten seines Lebens, die seiner Kunst fremd sind, noch auf die Streitigkeiten einlassen, die ihn mit Boileau in Berührung brachten. Es ist gewiß, daß er sehr mannigfaltige Kenntnisse und besonders auch in der Literatur besaß, wodurch er in das Studium der Wissenschaft und der Kunst der Architektur eingeweiht wurde.

Als Perrault geboren wurde, hatte Frankreich kaum noch den ersten Impuls der Schulen und der großen Werke Italiens erhalten. Zwar hatten bereits Pierre Lescot, Philibert Delorme, Ducerceau und mehrere Andere in einigen

Gebäuden die Methoden und den Styl der Alten wieder in's Leben gerufen; aber der Geschmack konnte in der Architektur weder so schnell noch so allgemein, als in den übrigen Künsten, besonders in denjenigen sich ändern, die man Künste des Geistes nennen kann. Zahllose Schlösser, welche in verschiedenen Graden das Gepräge jener Bauart des Mittelalters trugen, die man die gothische nennt; Construktionen, durch und für die Sitten jener Zeit geschaffen, mußten der Einführung eines andern mit den, durch einen langen Gebrauch akkreditirten Planen, Anordnungen und Aufrissen unvereinbarlichen Geschmack's einen langen Widerstand entgegen stellen. Alle Schlösser boten eine ewige Wiederholung von Thürmen, Thürmchen, festen Massen, Theilen ohne geregelte Verbindung, unterbrochen durch befestigte Mauern, gekrönt mit Dächern von außerordentlicher Höhe dar: lauter Dinge, die mit dem System der griechischen Säulenordnungen, mit der Regelmäßigkeit und der Symetrie der Verhältnisse auf keine Weise vereinbarlich sind.

So war das Schloß des Louvres beschaffen, an welchem schon Pièrre Lescot in einem der vier Theile des gegenwärtigen Vierecks seines Hofes eine bedeutende Veränderung des Geschmackes vorgenommen. Um es in wenigen Worten zu sagen: die Kenntniß der antiken Architektur war die nur einzelner weniger Architekten, welche dieselbe in Italien, und zwar jeder für sich, zum Gegenstand ihrer besonderen Studien gemacht; aber auf die Gebräuche und die allgemeine Meinung hatte sie noch keinen Einfluß ausüben können.

Colbert eifrigst bemüht, den Ehrgeiz und das Genie seiner Nation in allen Zweigen der Wissenschaft und in allen Arten von Arbeiten aufzuregen, beauftragte die kürzlich errichteten Akademien mit der Erforschung und Untersuchung der alterthümlichen Quellen, woraus sich nach allen Seiten hin nützliche Kenntnisse verbreiten sollten. Perrault wurde eingeladen,

den Vitruv, von welchem nur mehr oder weniger unvollständige Commentare existirten, ins Französische zu übersetzen. Diese Unternehmung war damals eine der schwersten, besonders für einen Mann, der nie außerhalb Frankreichs gewesen und nicht im Stande war, die oft dunkeln Lehren des römischen Architekten mit den Denkmälern der antiken Architektur selbst zu vergleichen. Die Uebersetzung Perrault's wurde ohne allen Zweifel in der Folge in vielen Punkten und besonders in jenen übertroffen, die sich auf die Kenntniß, sowohl der alterthümlichen Sitten und Gebräuche, als der Materialien, der Construktionsarten und der Original-Denkmäler selbst beziehen. Um Vitruv gut zu übersetzen, muß man die praktischen Talente des Künstlers mit der Kenntniß des Philologen und der Wissenschaft des Alterthumskenners in sich vereinigen. Seit Perrault haben mehrere Uebersetzer in verschiedenen Ländern, indem sie selbst seine Fehler benützten, es besser gemacht, als er, ohne daß man jedoch sagen könnte, daß nicht noch Manches besser zu machen sei, und daß man nicht noch weiter gehen könne. Eine Uebersetzung, welche, wie die des Vitruv's, zweierlei Art ist und gleichwohl von einer und derselben Quelle ausgehen muß, setzt immer eine, von einem Einzelnen schwer zu erfüllende Bedingung voraus: es muß nämlich derjenige, welcher den Text erklärt, ihn auch durch die Zeichnung zu rechtfertigen verstehen. In der That muß Vitruv eben so wohl durch Zeichnungen als durch Noten kommentirt werden.

Dieß unternahm nun Perrault; und wenn man bedenkt, wie weit man zu seiner Zeit noch in der Kenntniß des Alterthums zurück war, wieviel demnach seine Zeichnungen zu wünschen übrig lassen mußten, kann man sich nicht genug über den Eifer und die Anstrengung verwundern, die es ihm gekostet, eine solche Aufgabe zu erfüllen. Jedermann ist überzeugt, daß er, nicht nur um dieselbe zu vollenden, sondern sie nur an-

fangen zu können, vor Allem Architekt seyn mußte. Man glaubt indessen, daß gerade dieses große Werk Perrault zum Architekten gemacht.

Es war natürlich, daß die Studien der Kunst der Alten, wozu er sich durch Vitruv veranlaßt fand, seine Ansichten über die Architektur erweitern mußten. Sie ließen ihn dieselbe im Großen sehen, flößten ihm erhabene Ideen ein, und lehrten ihn die öffentlichen Gebäude als die treuesten Bewahrer der Größe der Nationen, des Ruhms der Fürsten und des Geschmacks jedes Jahrhunderts betrachten.

Zu jener Epoche regierte (in Frankreich) ein Fürst, dessen Genie aller hohen Ideen fähig war. Ludwig XIV. nach dem Ruhme geizend, welchen die Künste gewähren, hatte eingesehen, daß man vor allen diejenige Kunst ermuntern und befördern müsse, welche die Uebrigen nach sich ziehe, mit einem Worte: die Architektur, und beschloß den Louvre, welchen Heinrich II. dessen Absicht nicht war, ein so großes Gesammtganzes, wie das Gegenwärtige, zu unternehmen, zu sehr im Kleinen entworfen, nicht sowohl fortsetzen oder beendigen, als vielmehr neu aufführen zu lassen. Der damalige Louvre war, wie man schon an einem andern Orte zu erkennen gegeben, nur ein Agregat von Massen, die in ihren Formen und ihren Anlagen von einander verschieden, nach der Hand unmöglich zu einem regelmäßigen Ganzen vereinigt werden konnten.

Man mußte einen großen Entschluß fassen, mußte das, was vom Alten beibehalten werden konnte, in einen neuen Plan umschmelzen und einer allgemeinen Zeichnung unterwerfen. Es handelte sich nicht blos darum, diese Gleichförmigkeit in dem innern Hofe des großen Palastes herzustellen, welchen man aufführen wollte; sondern es mußte auch Gleichförmigkeit im Aeußern herrschen. Nichts hat übrigens besser, als dieses Denkmal es bewiesen, wie schwierig es ist, große architektonische Unternehmungen vollständig zu beendigen. Nach

dreihundertjährigen allmähligen Arbeiten, nach so vielen, während dieser Zeit angenommenen, aufgegebenen und wieder aufgenommenen Projekten, ist in dem Palaste des Louvres, den man doch jetzt als beendigt betrachten muß, die eine Seite seines Hofes von den drei übrigen verschieden, und von seinen vier äußeren Seiten sind nicht zwei einander ähnlich.

Paris hatte damals keinen einzigen berühmten Architekten, und in Rom gab es einen Künstler von einem universellen Talente, dessen Namen der Ruhm in ganz Europa verkündigt: wir meinen den berühmten Bernini. (S. diesen Artikel S. 145.) Der König verlangte ihn vom Papste, um ihm die Ausführung des großen Projekts zu übertragen, welches er realisiren wollte. Den Ausgang dieses kostspieligen Schrittes hat man oben gesehen.

Es ist, wie wir in dem Leben Bernini's bewiesen, nicht wahr, daß bei seiner Ankunft in Frankreich das Peristyl des Louvres schon gestanden; kaum kann man vermuthen, daß nur die Zeichnung desselben schon entworfen gewesen. Aber was gewiß scheint, ist, daß nach der Abreise des italienischen Künstlers Alles dazu beigetragen, den Ehrgeiz und das Genie Perrault's rege zu machen. Von seinem Bruder Karl Perrault aufgefordert, konnte er dem Wunsche nicht widerstehen, seine Kräfte an einem Projekte zu versuchen, bei welchem er, frei von den Zwangsvorschriften eines gegebenen Programmes, sich ganz seiner Einbildungskraft überlassen konnte.

Wäre Perrault wirklich ein Architekt von Profession gewesen; hätte er als Solcher seine Erfindungen nach den Bedürfnissen seiner Zeit, nach den pekuniären Berechnungen, nach den örtlichen Schicklichkeiten und den Gebräuchen eines Wohnpalastes abgemessen, würde er schwerlich auf die Idee verfallen seyn, als Haupt- und Eingangsfaçade ein solches Peristyl aufzuführen. Aber er betrachtete seinen Gegenstand als ein Mann, der gewohnt war, bei einem solchen Gebäude den poetischen Gesichtspunkt der Architektur aufzufassen. Der Palast

des Königs eines großen Reiches schien ihm, gleich einer Art von Tempel, den höchsten Grad einer Pracht zu verlangen, welche die Kunst nicht besser auszudrücken und bemerkbar zu machen vermag, als durch jenen äußern Luxus von Säulen und der Dekoration, welcher dem Betrachter imponirt und ihm, während der Palast seine Bewunderung erregt, zugleich eine hohe Idee von dem Fürsten einflößt, der ihn bewohnt.

Das Peristyl des Louvres, besonders wie es aus den Händen Perrault's hervorging, das heißt, bevor die unter jeder Colonnade angebrachten Nischen durch Fenster ersetzt wurden, konnte in der That blos als eine Art Portal, als ein rein ideales Modell von Frontispice oder Vorderseite betrachtet werden, die ohne Nutzen zu irgend einem Gebrauche, blos geeignet war, den Glanz der Kunst zu erhöhen und den Augen zu gefallen.

Nach der Abreise Bernini's, produzirte Perrault sein Projekt und dieses zog allein die Aufmerksamkeit auf sich. Um es mit mehr Reife zu untersuchen, wurde ein Baurath gebildet, welcher aus Le Beau dem ersten Architekten des Königs, dem Maler Le Brün und Perrault bestand. Karl Perrault, sein Bruder, wurde zum Sekretair desselben ernannt. Colbert selbst präsidirte in den Sitzungen, welche wöchentlich zweimal Statt fanden. Säulen, durch Architraven verbunden, welche aus einzelnen Gewölbsteinen zusammengesetzt, waren damals in Frankreich etwas ganz Neues. Man befürchtete besonders den Druck der Decken auf die Säulen. Um sich Rechenschaft über die Ausführungsmittel abzulegen, wurde beschlossen, im Kleinen ein Modell des Peristyl's mit eben so vielen kleinen Steinen aufzuführen, als man deren große brauchen würde, und sie durch Eisenstäbe zu verbinden, die ganz in dem Verhältnisse wären, wie sie im Großen seyn sollten. Durch die Ausführung dieses Modells wurde man über die Schwierigkeiten beruhigt, welcher der Gegenstand des Haupteinwurf's

waren. Man schöpfte die Ueberzeugung, daß das zur Verbindung der Architraven verwendete Eisen, bei dieser Verwendung nicht die nachtheilige Eigenschaft besitze, die es äußere, wenn man es zum Tragen verwendet.

Das Werk wurde endlich nach dem Projekte und den Zeichnungen Perrault's unternommen und bleibt, trotz alles dessen, was die Kritik daran zu tadeln finden mag, immer eine große und prächtige Erfindung.

Wir fügen hinzu, daß wenn man das Peristyl des Louvres an und für sich selbst unter dem speziellern Gesichtspunkt eines Werkes der Kunst und der Architektur betrachtet, man Perrault die Gerechtigkeit widerfahren lassen muß, daß er an demselben mit großer Geschicklichkeit die Richtigkeit und Schönheit der antiken Verhältnisse wieder ins Leben gerufen und die Reinheit der Profile, die Eleganz der Formen, den guten Geschmack der Verzierungen, die Correktheit der Details und die Vollendung der Ausführung zu einem Grade gebracht, zu welchem vielleicht, seit Perrault, kein anderes Gebäude in Frankreich gediehen.

Man hat dieser Composition die Kuppelung der Säulen zum Vorwurf gemacht, ohne auf die Gründe der Solidität zu achten, welche dieselbe vielleicht rathen konnten. Wir gestehen, daß das Kuppeln der Säulen im Allgemeinen ein Mißbrauch ist, dessen Hauptübelstand darin besteht, daß es dem Effekte der Säulen selbst schadet, die, indem sie sich mit Anderen gruppiren, je nach den Standpunkten, von wo aus man sie betrachtet, ihre individuelle Kraft verlieren und durch die daraus hervorgehende Unregelmäßigkeit der Säulenweiten die Symetrie der Säulenordnungen unterbrechen. Wir bestreiten mehrere Gründe, welche Perrault durch sehr streitige alterthümliche Beispiele und Autoritäten zu seiner Rechtfertigung angeführt. Aber wir sind der Meinung, daß der erwähnte Mißbrauch hier durch die Stellung der Säulen sich

außerordentlich vermindert findet, die, von der Ferne und besonders von vorne gesehen, gleichsam als Basreliefs an einer Wand erscheinen und keinen so unangenehmen Wechsel des Anblicks gewähren, als diejenigen, um welche man herum gehen kann.

Uebrigens wäre zu wünschen gewesen, daß das ganze Aeußere des Louvres nach der Anordnung seines Peristyls und der gegen den Fluß hin sehenden Façade in Pilastern, welche ebenfalls das Werk Perrault's war, vollendet worden. Es würde unter allen Theilen eine Uebereinstimmung herrschen auf die man jetzt für immer wird verzichten müssen.

Die mannigfaltigen Kenntnisse Perrault's hatten ihm die Thüre der Akademie der Wissenschaften geöffnet. Natürlich mußte er der Architekt eines Denkmals werden, welches der König den astronomischen Wissenschaften widmen wollte. Wir sprechen hier von dem Observatorium, wozu er die Plane entwarf und die Anordnungen nach den Angaben der Akademie leitete.

Die Form dieses Gebäudes ist ein längliches Viereck von ungefähr 16 Toisen auf 14, auf der südlichen Seite mit zwei fünfeckigen Thürmen an beiden Enden. Auf der entgegengesetzten Seite befindet sich in der Mitte ein, von außen viereckiger Vorbau, welcher in eine Vorhalle mit abgestutzten Ecken führt, dessen Gewölbe in der Mitte offen ist. Der Plan der ersten Etage ist in verschiedene Pieçen eingetheilt, wovon jedes seine wissenschaftliche Bestimmung hat. Ursprünglich hatte der achteckige Raum eines der beiden Thürme kein Gewölbe und bildete eine Art von Wasserbehälter, um die Menge des jährlich fallenden Regenwassers zu messen. In der Folge wurde dieser Raum gewölbt.

Man muß bemerken, daß Perrault bei der Construktion dieses Gebäudes weder Eisen noch Holz angewendet. Alle Pieçen sind mit der größten Solidität gewölbt und jedes kann für ein Meisterstück in der Steinmetzenkunst gelten.

Da die Nützlichkeit der Hauptzweck eines solchen Gebäudes ist, wollte der Architekt die Schönheit desselben blos der Einfachheit der Formen, der Richtigkeit des Steinschnitts, der Wahl der Materialien und der Genauigkeit ihrer Verarbeitung verdanken. Da der Beobachtungsort in der ersten Etage seyn sollte, glaubte er, daß man hierzu großer Oeffnungen, sehr hoher Fenster bedürfe. Sie sind alle in vollen Bogen ohne alle Einfassung und Verzierung.

Man weiß, daß das Gebäude des Observatoriums gleich beim Beginn seiner Erbauung der Gegenstand vieler Kritiken war. Diese betrafen hauptsächlich die inneren Anordnungen, welche den verschiedenen Bedürfnissen und Diensten entsprechen müssen, die das Studium oder die Praxis der Wissenschaften erfordert, welche mit der Astronomie in Beziehung stehen. Man muß auch bemerken, daß später und zu verschiedenen Malen mehrere Veränderungen in diesem Innern vorgenommen worden, theils um Wohnungen, theils um Cabinete für die Beobachtungs-Instrumente und für alles das, was die Fortschritte der Wissenschaft nothwendig gemacht, darin einzurichten.

Aber man tadelte außerdem selbst auch den Geschmack Perraults in dem äußern Effekt dieses Denkmals, an welchem man ihm einen weniger ernsten als schwerfälligen Styl zum Vorwurfe gemacht.

Es scheint uns, daß das, was man schwerfälligen Effekt an diesem Gebäude nennt, daher rührt, weil es wirklich in seinen Massen und seinen Details der Mannigfaltigkeit und alles dessen entbehrt, was in einem Aufrisse den Pyramidal-Effekt hervorbringen kann. Man kann übrigens über diesen angeblichen Fehler ein ganz entgegengesetztes Urtheil fällen. Wenn Perrault, wie man gesagt, in der Architektur irgend ein Verdienst besaß, so bestand es nach unserer Ansicht darin, daß er bei jedem Gebäude seine poetische Eigenschaft aufzufas-

sen und seine Bestimmung durch die äußere Form auszudrücken suchte. Dieß nennt man einem jeden Gebäude seinen eigenthümlichen Charakter geben, und bezweckt dadurch, daß Denkmäler verschiedener Bestimmung, diese Verschiedenheit schon in ihrem Aeußern verkündigen. Daraus geht hervor, daß das, was hier eine Schönheit ist, dort ein Fehler seyn kann und daß die Eigenschaften, zum Beispiele, der Schwerfälligkeit oder Leichtigkeit, des Reichthums oder der Einfachheit nothwendig relativ sind.

Was mußte nun Perrault hinsichtlich der äußern Form eines Observatoriums sich vor Allem zur Aufgabe machen? Ohne Zweifel seine specielle Bestimmung gut zu charakterisiren, indem er zunächst dafür sorgte, daß man dasselbe nicht für ein Wohngebäude halten könne (dieß in Betreff der Façaden des Gebäudes); und dann durch den gänzlichen Mangel des Daches zu erkennen gab, daß die Plattform, in welche sich das Denkmal endigt, zu den Beobachtungen bestimmt sei. Wenn nun, wie man zugibt, der Mangel aller Bekränzung oder Endverzierung einem Gebäude keinen Anschein von Eleganz oder Leichtigkeit, sondern vielmehr den entgegengesetzten geben muß, so behaupten wir, daß gerade dieser angebliche Fehler eines der äußeren Verdienste des Observatoriums Perrault's ist, wenn man dasselbe als ein Werk der Kunst und des Geschmacks betrachtet.

Der Ruhm dieses Architekten gründet sich noch auf ein anderes Denkmal, durch welches er gewiß Beweise eines sehr großen Talents abgelegt haben würde, wenn es ihm vergönnt gewesen, die Ausführung des großen Triumpsbogens zu verfolgen und zu vollenden, welcher Ludwig XIV. errichtet werden sollte, wovon er uns die Zeichnung aufbewahrt, und wozu er nur die Fundamente gelegt. Dieser Triumphbogen, welcher den Eingang der Vorstadt Saint-Antoine zieren sollte, wurde versuchsweise, und vielleicht auch um ihn dem Urtheile des

Publikums auszustellen, an dem Orte, wo er errichtet werden sollte, in Gyps ausgeführt. So wie aber die Neugierde befriedigt war, erlosch auch der Eifer der Anordner. Andere Projekte machten neue Auslagen nothwendig. Bald vernachlässigte man diese Unternehmung, auf die man endlich gänzlich Verzicht leistete und selbst die in der Erde begonnenen Arbeiten vernichtete.

Nach den Zeichnungen Perraults wurden die Grotte von Versailles, die Wasser-Allee, und mehrere Verzierungen der Gärten ausgeführt. Auch entwarf er ein Projekt zu einem Gebäude, welches an die Stelle des, von Ludwig XIII. erbauten Schlosses kommen sollte, welches Ludwig XIV. absolut beibehalten wollte.

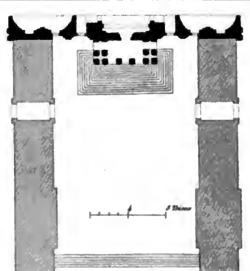
Perrault war der Verfasser mehrerer Werke, welche der Architektur fremd waren. Er gab vier Bände d'Essais de Physique heraus, die jetzt wenig Interesse mehr haben und mehrere Memoires pour servir à l'histoire naturelle. Aber sein schriftstellerischer Ruhm gründet sich hauptsächlich auf seine Uebersetzung des Vitruv's, von welcher er später für den Elementarunterricht der jungen Architekten einen Auszug in kleinem Format veranstaltete. Zu seinen besten Werken gehört auch seine Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la methode des anciens. Diese Abhandlung besteht aus zwei Theilen, wovon der erste, in zwölf Kapitel abgetheilt und mit Kupferstichen begleitet, die beste Doktrine über die allgemeinen Grundsätze der Architektur, und die vollständige Analyse aller Theile enthält, worauf das System dieser Kunst nach der Methode der Alten beruht. Der zweite Theil gibt die Regeln, welche nach den besten Autoritäten die Formen und die Verhältnisse jeder Säulenordnung bestimmen. Das siebente und achte Kapitel, welches die letzten dieses zweiten Theiles sind und das ganze Werk beschließen, enthalten zwei sehr interessante Dissertationen; die Eine sur l'abus du chan-

gement de proportions nach den Entfernungen oder Ansichten der Gegenstände; die Andere: sur quelques abus introduits dans l'architecture moderne. Die Vorrede des Werkes selbst ist einer allgemeinen Theorie gewidmet, welche herrliche Notizen enthält.

Nach dem Tode Perraults fand man unter seinen Manuskripten auch eine Sammlung von Maschinen, welche seitdem in Druck erschienen und die man mit Nutzen zu Rathe ziehen kann.

Nach der am meisten verbreiteten Meinung starb Perrault an den Folgen einer Art von Faulfieber, das er sich bei der Oeffnung eines Kameels zugezogen, welcher er beigewohnt.

Außer den Ehrenbezeigungen, welche die Akademie der Wissenschaften seinem Andenken bewies, ließ die medizinische Fakultät sein Portrait an dem Orte ihrer Sitzungen in der Reihenfolge der berühmten Aerzte aller Zeiten aufstellen, die sich um die Wissenschaft und die Menschheit am Meisten verdient gemacht. Nicht minder gerecht als die Meinung der Zeitgenossen, hat die Nachwelt dem gelehrten Uebersetzer des Vitruvs, dem berühmten Architekten der Colonnade des Louvres einen ausgezeichneten Rang unter den Männern zuerkannt, welche das Jahrhundert Ludwigs XIV. verherrlicht.



ÉLÉVATION ET PLAN DE L'ÉGLISE DE LA SORBONNE, À PARIS.

Le Mercier,

geboren zu Pontoise, gestorben zu Paris im Jahre 1660.

Es verhält sich, hinsichtlich der Kunstproduktionen und der Gaben des Genies, mit dem Leben der Nationen beiläufig wie mit dem Leben des einzelnen Menschen: es hat ebenfalls seine Alter, und jede seiner Perioden hat ihre Eigenthümlichkeiten. Wie in dem menschlichen Leben gibt es ein Alter, wo man berechnet, ohne zu produziren. Eben so sieht man bei jedem Volke in den Perioden, welche das Genie der Künste dort zu durchlaufen hat, eine Zeit, wo die Männer von Talent und die großen Werke sich vermehren, ohne daß man darauf besonders achtet noch ein Verzeichniß darüber führt, und wieder eine andere Zeit, wo man ihre Geschichte schreibt (denn man schreibt blos eine Geschichte über das Vergangene): dieß ist nun das Zeitalter der Beschreibungen, der Kritiken, der Biographien.

Nachdem die kleinen Staaten, in welche Italien getheilt ist, sich durch die Talente, die jeder derselben hervorgebracht, die Palme des Genies in den Künsten streitig gemacht, scheinen sie auch mit einander in der Sorgfalt gewetteifert zu haben, das Andenken und die Ruhmtitel der Männer, die sie in einem vergangenen fruchtbaren Zeitalter verherrlicht, zu bewahren und aufzuzeichnen. Nicht so war es in Frankreich: es fehlen uns die ersten biographischen Notizen über eine gewisse Anzahl geschickter Männer, die sich dem Jahrhundert Ludwigs XIV. angeschlossen zu haben scheinen.

Zu diesen gehört Le Mercier, bei seinen Lebzeiten ein sehr berühmter Architekt, welcher viele schöne Werke hinterlassen, die geeignet sind, sein Andenken zu verewigen und zu empfehlen. Wir wissen nicht, in welchem Jahre er geboren worden. Alles was man hinsichtlich seiner Geburt und seines Todes weiß, ist, daß er zu Pontoise zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts geboren wurde und im Jahre 1660 zu Paris ohne einiges Vermögen zu hinterlassen, mit Tod abging.

Es scheint, daß Le Mercier lange in Italien gewesen; und alles beweist, daß er dort in dem Studium der Denkmäler des Alterthums die Grundsätze des guten Geschmacks und der schönen Architektur geschöpft. Man weiß, daß er schon im Jahre 1607 zu Rom war. Wir ersehen dieß aus einem Kupfer, das er dort gestochen, und welches das von Michel Angelo ausgeführte Modell der St. Johanneskirche der Florentiner darstellt. Im Jahre 1620 stach er auf gleiche Weise auch den Katafalk Heinrichs III., wozu er die Zeichnungen entworfen. Diese architektonische Composition stellt eine dorische Säulenordnung ohne Basis dar.

Bei seiner Zurückkunft nach Paris fand Le Mercier in dem Kardinal Richelieu einen eben so aufgeklärten als mächtigen Protektor, der ihm wie es scheint, die Ausführung von zwei großen Gebäuden zugleich übertrug.

Das Erste, welches im Jahre 1629 begonnen worden, war der Palast dieses Kardinals, zunächst nach ihm der Palast Richelieu, später der Palast Orleans, aber in der Zwischenzeit das Palais Royal genannt, nachdem nämlich der Kardinal denselben dem König geschenkt und die Regentin Anna von Oestreich und der König ihr Sohn ihre Residenz aus dem Louvre dahin verlegt. Die zahllosen Umgestaltungen, welche dieser Palast seitdem fast in allen seinen Theilen erfuhr, haben das Werk Le Mercier's so verändert, daß kaum noch eine Spur davon übrig ist. Man will dieselbe allge-

mein nur in einigen Theilen des zweiten Hofes erkennen, wo man, in erhabener Arbeit skulptirt, Schiffsschnäbel, Anker und andere Attribute der Marine sieht, die sich auf den Fensterpfeilern des Erdgeschosses wiederholen. Diese Attribute, welche man auch häufig in dem Schlosse Richelieu in Poitou findet, sind eine Anspielung auf die Stelle eines Oberintentanden der Marine und des Handels, welche dieser Minister bekleidete.

Das zweite Denkmal, dessen Ausführung der Kardinal von Richelieu zu gleicher Zeit unserm Architekten übertrug, war das der Sorbonne, wozu im Jahre 1629 der Grundstein gelegt wurde.

Bisher hatte das Collegium und die Kirche der Sorbonne ihre Celebrität blos den Schulen verdankt, die früher hier Robert Sorbon gestiftet, welcher der ganzen Anstalt seinen Namen gab. Der Kardinal von Richelieu wollte dieselbe zugleich mittels der Architektur zu einem merkwürdigen Denkmal machen, dessen äußerer Anblick die Wichtigkeit der theologischen Studien, die hier ihren Hauptsitz hatten, zu erkennen geben und zugleich das Andenken desjenigen verewigen sollte, welcher auf diese Weise der zweite Stifter dieser Anstalt würde.

Das Ganze dieses Denkmals besteht in zwei unterschiedenen, aber unter sich verbundenen Theilen: dem Gebäude der Schulen und dem der Kirche, deren Façade und Haupteingang auf dem Platze sind, der nach dem Namen der Anstalt, der Platz der Sorbonne heißt.

Das für die Schulen bestimmte Gebäude besteht in einem großen und schönen Hofe, welcher viel länger als breit und von einer guten und soliden Construktion ist, wo aber der Gegenstand seiner Bestimmung absichtlich jede gesuchte Anordnung, jeden Luxus der Dekoration verbannt zu haben scheint. Die hauptsächlichste oder vielmehr die einzige Verzierung dieses Hofs besteht in dem Anblick des Doms der Kirche, welche sich an dem einen Ende desselben auf einem durch einen Auf-

tritt von mehreren Stufen sehr erhöhten Plateau erhebt, an dessen Ende sich der zweite oder Seiteneingang der Kirche zeigt, die sich an die erwähnten Gebäude anschließt. Dieser Eingang verkündigt sich durch einen schönen Portikus, welcher von sechs korinthischen mit einem Giebel gekrönten Säulen gebildet wird. Das Ganze bietet eine sehr gute Nachahmung der Portale oder Peristyle der alterthümlichen Tempel dar. Le Mercier hat sich bei der Anordnung der Säulen einige Ungleichheit der Zwischenräume und eine Kuppelung der Säulen in der Tiefe seiner Halle erlaubt: lauter Unregelmäßigkeiten, die man hier sehr ungerne findet und welche man noch mehr tadeln würde, wenn man nicht den Grund einsähe, der sie veranlaßt. Diese ungleiche Anordunng wurde ohne Zweifel durch die Nothwendigkeit geboten, in den Ecken des Gesimses und des Peristyls dem Druck der Schlußsteine, welche die Gurten bilden, so wie der Seiten des Giebels, und des kleinen Gewölbes, welches den Portikus bedeckt, einen Widerstandspunkt zu geben. Ungeachtet dieses Mangels an Regelmäßigkeit und einiger anderer Mißbräuche, wie zum Beispiel der Weglassung der Glieder des Architraven, um einen größern Raum für die Inschrift zu gewinnen, muß man gestehen, daß diese Architektur einen sehr schönen Anblick gewährt, und die Höhe des Terrains, worauf sich das Ganze erhebt, seinen Effekt noch vergrößert.

Das Portal der Kirche auf der Seite des Platzes ist von derjenigen Art, die man blosen Façadenbau nennen kann. Es besteht aus zwei Säulenordnungen übereinander, einer zusammengesetzten, mit ausgeschweiften Strebepfeilern, welche nach dem ziemlich allgemeinen Gebrauch dieser Arten von Vorderseiten, der zweiten Etage zu Widerlagen zu dienen scheinen und ihre Masse mit der, der untern in Uebereinstimmung bringen. Gewiß hätte Le Mercier, bei dieser Composition durch Nichts beschränkt, eine weniger kalte und weniger unbedeutende erfin-

den können; aber im Ganzen sind den Details dieser Architektur, deren Ausführung sowohl in der Wahl als in dem Styl aller Ornamente frei von Willkührlichkeiten ist, wenig Vorwürfe zu machen.

Die Kuppel, welche äußerlich von einer schönen Curve ist, behauptet einen sehr ehrenvollen Rang unter den Kuppeln der zweiten Ordnung.

Das Innere dieser Kirche ist unstreitig die empfehlungswürdigste Partie. Es gibt unter allen denen zu Paris, welche nach dem modernen Systeme der Arkaden und Pfeiler erbaut worden, vielleicht keine Einzige, die hinsichtlich der Eleganz und der Symetrie, so wie der Einheit der Anordnung und des Geschmacks der Verzierung mit ihr verglichen werden könnte. Keine derselben bietet in dieser Art weniger Mißbräuche, weniger Willkührlichkeiten, weniger Vorsprünge dar; keine ist mit mehr Reinheit und Correktheit ausgeführt. Durch die Veränderung seiner Bestimmung, welche die politischen Ereignisse herbeigeführt, lange Zeit herabgewürdigt, ist nun dieß Gebäude wieder in seinen ursprünglichen Stand gesetzt worden, und sichert Le Mecier einen der ersten Plätze unter den berühmten Architekten des siebenzehnten Jahrhunderts.

Er hatte auch die Ehre, der Erste gewesen zu seyn, der zur Vergrößerung des Hofs des Louvres beitrug, welcher, wie man unter dem Artikel Pièrre Lescot's gesehen, nach der ersten Zeichnung, nur den vierten Theil des Umfangs bekommen sollte, den er gegenwärtig einnimmt. Als man ihn zu vergrößern beschlossen, wurde Le Mercier mit der Leitung dieser Unternehmung beauftragt. Er folgte demnach den Zeichnungen Lescot's in der ganzen Anordnung des Erdgeschosses, der ersten Etage und der Attika und behielt die allgemeine Anordnung in dem untern Theile des Pavillons, den man den Pavillon der Uhr oder der Caryatiden nennt, bei. Dieser Pavillon, welcher den, an beiden Enden, die man

später abgebrochen, lange zur Mitte diente, sollte auch denen, welche die Mitte der drei übrigen Seiten dieses Hofes eingenommen hätten, wenn er zu jener Zeit wäre ausgebaut worden, zum Gegenstück dienen. Nach dem Beispiele der hohen Thürme und Thürmchen mit sehr hohen Dächern in allen gothischen Schlössern, sah man deren auch auf allen Construktionen des alter Louvres sich erheben, welche nun durch eine neue Zeichnung verschwinden sollten.

Diesem Gebrauch zufolge führte Le Mercier über die untere Masse seines Pavillons eine Art von Dom auf, und zierte dessen Aufriß mit acht Figuren weiblicher Caryatiden, welche zwei und zwei zusammen gruppirt, die Stelle von gekuppelten Wandsäulen vertreten. Die Skulptur dieser Caryatiden gründete den Ruhm Sarrazins, und man hat bis jetzt noch nicht aufgehört, von der Vollendung und Ausführung derselben mit Lobeserhebung zu sprechen. Was die Erfindung des Architekten in diesem Gesammtganzen betrifft, kann man, nachdem man Alles, was in seiner Verzierung reich und pittoresk ist, gelobt, sich nicht enthalten, den Mißbrauch zu tadeln, welchen Le Mercier sich mit der großen Anzahl konzentrischer Giebel erlaubt, die außer dem ersten Fehler ihrer Anwendung, nur den Effekt der ganzen Composition zu verkleinern geeignet seyn können.

Was man aber lobend erwähnen muß, ist die herrliche Anordnung des Vestibüls, das unter dem nämlichen Pavillon einen der Eingänge in den Hof des neuen Louvres bildet, und in welchem man sich freut, eine Nachahmung der schönen Säulenhalle des Eingangs des Palastes Farnese zu Rom zu erkennen. Le Mercier verzierte die Seinige mit zwei Reihen jonischer gekuppelter Säulen, welche den Bogen der steinernen Gewölbe, die sich über die drei Gänge des Vestibüls erheben, zur Stütze dienen. Er wußte in dieser Architektur mit dem ernsten und soliden Charakter, welchen die Construktionsart

erforderte, die er hier anwenden mußte, sehr wohl eine gewisse Eleganz zu verbinden.

Le Mercier hatte an allen Unternehmungen seines Jahrhunderts einen sehr großen Antheil. Nachdem François Mansart durch die Veränderungen seiner Projekte und den Unbestand seines Geschmackes das Vertrauen der Königin Anna von Oestreich hinsichtlich der Errichtung des Denkmals von Val-de-Grace verloren hatte, welches erst zu einer Höhe von 10 Fuß über der Erde gediehen war, sehen wir, daß Le Mercier, welcher sein Nachfolger geworden, die Kirche sowohl von außen als von innen bis zur Höhe des Hauptgesimses der großen Pilasterordnung aufgeführt, wobei er sich einer Reinheit der Ausführung und Präcision der Steinhauerarbeit beflissen, die man an allen seinen Werken als charakteristisch bewundern muß.

Le Mercier war auch der Nachfolger Metezeau's in der Erbauung der Kirche der Priester des Oratoriums, in der Straße Saint-Honoré. Genöthigt, eine Composition zu beendigen, wozu er nicht die erste Idee gegeben, und welche gleich Anfangs nicht glücklich erfunden schien, suchte er die Fehler derselben zu verbessern und verlängerte die Kirche um den ganzen Umfang des runden Theils, der ihr zum Chor dient. Man kann übrigens in der allgemeinen Anordnung des Innern gewisse willkührliche Unregelmäßigkeiten bemerken, wie zum Beispiel die ungleichen Zwischenräume der Metopen, die ihm, wie es scheint, nicht zugerechnet werden können, da sie mit der genauen Eintheilung aller Details der Architektur, in welcher er sich, wie man sieht, fast in allen Gebäuden seiner Composition treu geblieben, in einem zu großen Widerspruch stehen.

Das letzte große Werk Le Merciers zu Paris war die Kirche von Saint-Roch in der Straße Saint-Honoré. Den Bau derselben begann er im Jahre 1653 und Ludwig XIV. legte der Grundstein dazu. Man begleitete denselben mit zwei

Medaillen: die Eine mit dem Bildnisse des Königs, die Andere mit dem seiner Mutter, Anna von Oestreich. Im Grunde bieten der Plan und der Aufriß dieser Kirche, die indessen eine der Elegantesten in Paris ist, weder in Hinsicht der allgemeinen Erfindung noch des besondern Charakters oder eigenthümlichen Styls der Architektur irgend eine Merkwürdigkeit dar. Es ist eine Wiederholung einer sehr großen Anzahl von Kirchen, die, seitdem das Bedürfniß der Solidität und besonders der Construktion der steinernen Gewölbe das, im Allgemeinen gleichförmige System der Arkaden und mit Pilastern gezierten Pfeiler eingeführt, sehr wenig unter sich verschieden sind.

Um das wahre Verdienst Le Mercier's bei einem Unternehmen richtig würdigen zu können, bei welchem es ihm schwer geworden wäre, sich durch Originalität auszuzeichnen, hätte er das Glück haben müssen, das Ganze selbst zu vollenden und die Details des ganzen Denkmals zu beendigen. Dieß Glück war ihm versagt. Er starb, nachdem er nur erst den Chor und einen Theil des Schiffs aufgeführt. Diese Kirche blieb lange unvollendet und ohne Gewölbe, statt dessen sie nur eine Decke von Zimmerwerk hatte. Die Freigebigkeit des Königs und die Gaben mehrerer Pfarrangehörigen machten es endlich möglich, die Construktion derselben zu vervollständigen. Durch einige Hinzufügungen wurde ihr Umfang in der Länge vermehrt. Was das Portal betrifft, entwarf Robert de Cotte die Zeichnungen zu demselben, und sein Sohn vollendete ihre Ausführung. Es ist übrigens eine kalte Composition, ohne Idee und Charakter, von einem mittelmäßigen, unbedeutenden und effektlosen Style.

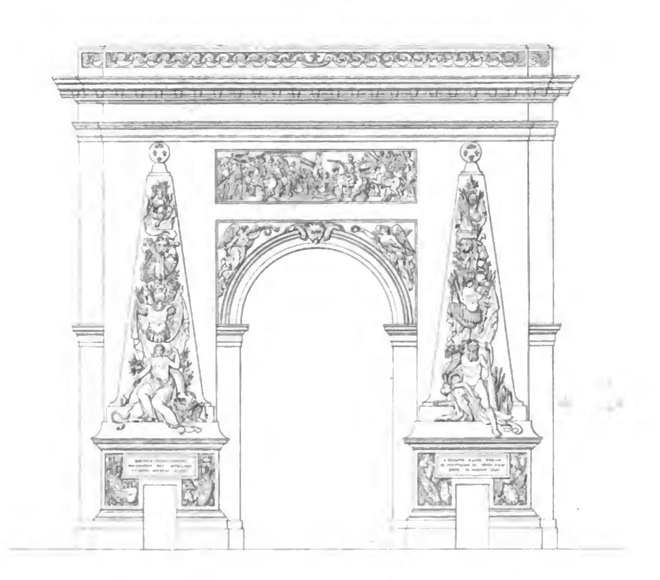
Bei dem fast gänzlichen Mangel an bestimmten Nachrichten über die besonderen Verhältnisse Le Mercier's, weiß man nur aus den Erzählungen einiger Biographen, daß er zur Belohnung für seine Arbeiten von dem Kardinal Richelieu die

Stelle eines ersten Architekten des Königs erhielt. In Folge dieser Ernennung soll er die oben erwähnten Werke im Hofe des Louvres ausgeführt haben. In der nämlichen Eigenschaft begann er demnach auch die inneren Arbeiten der großen Gallerie, welche den Palast des Louvres mit dem der Tuilerien verbindet. Diese Gallerie forderte in ihrer Gesammtheit und besonders in ihrem Gewölbe ein gut combinirtes System der Verzierung. Le Mercier entwarf ein Projekt, welches ohne Erfolg blieb. Die Felder für die Malereien, welche Nicolas Poussin ausführen sollte, wurden nicht genehmigt. Poussin ließ sie unterdrücken, und diejenigen, die er statt derselben vorschlug, traff das nämliche Loos.

Man schreibt Le Mercier verschiedene andere Werke zu, die weniger bekannt, da sie von der Hauptstadt, dem einzigen Mittelpunkte der großen Werke in Frankreich und besonders der großen Celebritäten mehr oder weniger entfernt sind.

Zu diesen wenig bekannten Werken gehören die Portale der Kirchen von Ruel und von Bagnolet, die Kirche Mariä-Verkündigung zu Tours, die Pfarrkirche und das Schloß von Richelieu.

BLONDEL.



F. Ollivier sc.

ARC DE TRIOMPHE DE LA PORTE S.T DENIS, À PARIS.

T. 2. p. 229.

François Blondel.

geboren im Jahre 1618, gestorben im Jahre 1686.

Man kann es als etwas Seltsames betrachten, daß die Urheber der drei Denkmäler, welche Frankreich zu seinen berühmtesten architektonischen Werken zählt, die Architektur nicht als ihren Beruf ausgeübt. Der erste Architekt des Louvres, Piérre Lescot, aus der Familie Alissy, war Abt von Clagny und Canonicus der Kirche von Paris. Der Urheber des berühmten Peristyls des Louvres, Claude Perrault, war Doctor der Arzneikunde, und François Blondel, welchem Paris in dem Triumphbogen des Thores von Saint-Denis eines der Meisterstücke des Jahrhunderts Ludwigs des Großen verdankt, ward vom König an die fremden Höfe gesandt und wurde Marèchal-de-Camp. Er hatte seine Jugend weder dem Studium der Künste, noch der Ausübung der Architektur gewidmet.

Glückliche Umstände vereinigten sich, ihm Geschmack an dieser Kunst beizubringen und Gelegenheit zu verschaffen, sich die Kenntnisse derselben eigen zu machen. Heinrich August von Loménie wollte die Erziehung seines Sohnes, eines Jünglings von sechzehn Jahren, in der großen Schule der Reisen vollenden und gab ihm Blondel als Mentor mit. Der Hofmeister und sein Eleve begaben sich im Juli des Jahres 1652 auf die Reise und durchwanderten drei Jahre lang die Länder und Provinzen des Nordens, Teutschlands und Italiens.

Reisen sind besonders geeignet, geschickte Unterhändler, eine nicht sehr zahlreiche Klasse von Menschen zu bilden, deren die europäischen Staaten für ihre verschiedenen Interessen gar sehr bedürfen. Blondel fand sich in diese Laufbahn versetzt. Wir wissen, daß er zu mehreren Unterhandlungen bei verschiedenen fremden Fürsten gebraucht wurde. Ein sehr ehrenvoller Auftrag, den er als außerordentlicher Gesandter des Königs an die ottomanische Pforte erhielt, verschaffte ihm, wie er in seinem Cours d'architecture selbst erzählt, Gelegenheit, Constantinopel zu sehen und Aegypten zu besuchen. Der Zweck seiner Mission war, gegen die Gefangenhaltung des französischen Gesandten in den sieben Thürmen zu protestiren. Bei seiner Zurückkunft nach Frankreich wurde der Unterhändler für den glücklichen Erfolg seiner Bemühung mit dem Brevet eines Staatsrathes belohnt. Die Gunst des Königs behielt seinen Talenten noch einen schmeichelhaftern Lohn vor, indem er sie nützlich machen sollte. Blondel vereinigte mit seinen literarischen Kenntnissen auch eine tiefe Kenntniß der Mathematik und wurde erwählt, den großen Dauphin, Sohn Ludwigs XIV. darin zu unterrichten. Bald zählte ihn das königliche Collegium zu den Lectoren und Professoren dieser Wissenschaft.

Es ist schwer zu glauben, daß ein so unterrichteter Mann, wie Blondel, ohne großes Interesse und ohne noch größern Nutzen die großen Muster der Baukunst gesehen, zu deren Bewunderung er auf seinen Reisen so häufig veranlaßt worden. Der bloße Eindruck der Denkmäler des Alterthums könnte genügen, — wenn nicht das Bedürfniß, doch wenigstens — den Wunsch zu erregen, Architekt zu seyn. Blondeln fehlte es nur an einer Gelegenheit, die ihm das Talent desselben zum Bewußtseyn brächte. Sie zeigte sich im Jahre 1665, als er bereits vierzig Jahre alt war.

Ueber die Charente, welche bei der Stadt Saintes von beträchtlicher Breite ist, führt dort eine Brücke, die aus

zwei Theilen besteht. Der minder bedeutende wurde eben so oft wieder zerstört, als er hergestellt worden, so daß man an dieser Stelle nur in Nachen über den Fluß setzte. Der König welcher hier eine solide Brücke bauen lassen wollte, gab Blondeln den Auftrag, sich nach Saintes zu begeben und Hand an's Werk zu legen. In kurzer Zeit war eine Brücke von drei großen und einem kleinen Bogen zu Stande gebracht, und dabei alle Mittel angewendet, welche geeignet, die Solidität derselben zu sichern. Der andere, bedeutendere Theil wurde in seinen Grundlagen verstärkt, und das Ganze durch einen Triumpfbogen mit zwei Oeffnungen beendigt, der eben so breit als hoch ist. Er ist mit einer Ordnung, kannelirter korinthischer Pilaster geziert, dessen Gesimse den Gurten der beiden Bogen zu Kämpfern dienen.

Im Jahre 1669 nahm die Akademie der Wissenschaften Blondeln zu ihrem Mitgliede auf. Um diese nämliche Zeit verordnete der König durch offene Briefe (lettres-patentes), daß die künftig zu unternehmenden öffentlichen Werke in Paris nach einem von diesem Architekten entworfenen allgemeinen Plane ausgeführt und zu diesem Ende die Zeichnungen davon auf dem Rathhause hinterlegt werden sollten.

Am Ende der Straße Saint-Antoine stand ehemals ein Thor, welches zu einem Triumpf-Einzuge Heinrichs II. erbaut worden. Im Jahre 1672 wollte man seine Masse, die einiger Ausbesserung bedurfte, vergrößern. Blondel wurde mit dieser doppelten Arbeit beauftragt. Er vergrößerte das Thor um zwei Arkaden und führte über demselben eine Attika, so wie zwei kleinere über den Seiten-Arkaden mit kleinen Obelisken auf, wodurch es ihm gelang, aus einem halbgothischen und meskinen Werke ein Denkmal von einiger Wichtigkeit zu machen, das sowohl in geschichtlicher Hinsicht, als wegen einiger schönen Figuren von Paolo Ponzio und endlich auch als Zeuge des Geschmacks und des Styls zweier

Zeitalter erhalten zu werden verdiente. Indessen war seit seiner Restauration kaum ein Jahrhundert verflossen, als man aus verschiedenen Rücksichten für öffentliche Bequemlichkeit und bessere Communikation dasselbe abzubrechen beschloß, um diesen Eingang in die Stadt Paris zu erweitern.

Das nämliche Loos traf ein anderes Denkmal von gleicher Art, welches Blondel für einen andern Eingang von Paris aufgeführt, nämlich den Bogen des Thores Saint-Bernard, der ihm, wegen der damit verbundenen außerordentlichen Schwierigkeiten, die er in seiner Abhandlung ausführlich beschreibt, am meisten Mühe gekostet. Einige Unbequemlichkeiten seiner Lage hinsichtlich der freien An- und Durchfahrt der Wagen veranlaßte im Jahre 1792 seine Wegräumung. Nichts wäre indessen leichter gewesen, als auf dem Platze, den er einnahm, und welchen man nach Gutdünken vergrößern konnte, das Interesse des Denkmals mit dem der öffentlichen Bequemlichkeit zu vereinigen.

Die Abbildung desselben kann man demnach nur noch in den Büchern finden.

Im Grunde wurde dieses Denkmal mit Unrecht ein Triumpfbogen genannt, mit welchem blos seine Masse einige Aehnlichkeit hatte. Hinsichtlich seiner Anordnung, welche zwei einzige gleiche Bogen darbot, gehörte er in die Klasse der Stadtthore, denen eine doppelte Oeffnung, die Eine für die Eingehenden, die Andere für die Ausgehenden zukömmt, zum Unterschiede von den Triumpfbogen, die ihrer positiven Bestimmung gemäß nur einen einzigen Bogen für den Triumphator, begleitet wenn man will, mit zwei kleinen Nebenbogen, haben sollen. Die Verzierung des Denkmals Blondels verkündigte ebenfalls Nichts, was sich auf Kriegsthaten bezogen hätte, deren getreue Geschichtserzähler die Triumpfbogen sind. Hier war der Skulptur blos aufgegeben, die bürgerlichen Eigenschaften Ludwigs des Großen zu feiern. Auf den beiden

großen Seiten der Attika befanden sich zwei große Basrelifs. Auf der Seite gegen die Stadt hin war der König abgebildet, wie er allenthalben den Ueberfluß verbreitet. Darunter las man die Inschrift: Ludovico Magno Abundantia Parta. Praefect. et Aedil. poni. c. c. Ann. MDCLXXIV. Das Basrelif auf der Seite der Vorstadt stellte Ludwig XIV. unter einer allegorischen Form dar, wie er das Steuerruder eines mit vollen Seegeln fahrenden Schiffes lenkt. Die Unterschrift hieß: Ludovici Magni Providentia etc. Jeder Pfeiler war mit Figuren in Basrelief der verschiedenen Tugenden geziert. Diese ganze Skulptur von Jean Baptiste Tuby, welche ziemlich mit dem Style der Architektur übereinstimmte, bildete ein sehr empfehlungswürdiges Ganzes, welches abgesehen von vielen anderen Betrachtungen, dieß Denkmal vor einer voreiligen Zerstörung hätte bewahren sollen.

Blondel hatte in den beiden eben beschriebenen Werken gleichsam ein Vorspiel zu der Composition des größten Triumpf-Denkmals geliefert, welches bis jetzt bei den Neueren und selbst bei den alten Römern aufgeführt worden; denn es ist zu bezweifeln, ob irgend einer der, den Kaisern errichteten Triumpfbogen die Höhe gehabt, wie der des Thores Saint-Denis zu Paris.

Er besteht in einer einzigen großen Arkade, die in eine viereckige Masse eingeschlossen, welche 72 Fuß 9 Zoll hoch, den obern Aufsatz nicht mit inbegriffen, und 73 Fuß 9 Zoll breit ist. Die Breite der Oeffnung der Arkade ist 24 Fuß, 2 Zoll, ihre Höhe 46 Fuß, 2 Zoll. Sie ist in eine Vertiefung eingerahmt, welche 31 Fuß 1 Zoll breit und 26 Fuß 2 Zoll hoch ist. Die Dicke des Denkmals, abgesehen von der der Pyramiden in Basrelief, von welchen weiter unten die Rede seyn wird, beträgt 15 Fuß und die Tiefe der Arkade nur 12 Fuß.

Die beiden Seiten des Gebäudes sind blos durch die Menge der Verzierungen von einander verschieden. Die gegen die Vorstadt hat deren weniger, ist aber darum nicht weniger empfehlungswürdig. Wir beginnen bei der Decoration der Seite gegen die Stadt.

Die zwei Pfeiler zu beiden Seiten der Bogenöffnung enthalten auf ihren Wänden Arten von Pyramiden in Basrelief, von welchen sich die untere Breite zu der ihres obern Theils wie 3 zu 1 verhält. Sie ruhen auf einer Platte und über derselben befindet sich auf einer kleinen Endverzierung eine Kugel. Auf der Oberfläche jeder dieser Pyramiden erheben sich, ihrer ganzen Länge nach Tropheen in antiker Manier, bestehend in aufgehangenen oder untermischten mit Waffenrüstungen gezierten Schilden, oder in Symbolen der Provinzen, welche der König in Holland unterworfen. Am Fuß jeder dieser Tropheen sitzt eine colossale Figur in ganz erhabener Arbeit: auf der einen Seite der Rhein unter dem Bilde eines erstaunten Flußgottes, und auf der Andern sieht man Holland unter dem Embleme einer betrübten weiblichen Figur auf einem bezwungenen Löwen sitzend, welcher in einer seiner Tatzen einen zerbrochenen Degen und in der Andern einen Bund zerbrochener halb umherliegender Pfeile hält.

Blondel erklärt uns, daß er diese Figuren am Fuße der Tropheen nach den Typen antiker Medaillen angebracht, auf welchen man die Embleme der eroberten Provinzen und Städte in gleiche Stellung findet. Diese Nachahmung ist nicht die Einzige, die man in seiner Composition bewundert. So bilden die beiden Piedestale der Pyramiden auch eine sehr glückliche Nachahmung des Piedestals der Trajans-Säule zu Rom. Die sehr flache Skulptur der Waffenrüstungen, welche die Oberfläche dieser Untersätze zieren, der gute Geschmack ihrer Zusammenordnung und ihrer Ausführung: Alles wiederholt hier den Styl und den Charakter des Denkmals Trajans.

Der Bogen der Pforte ist statt des Schlußsteins oder der gewöhnlichen Klammer mit der Haut eines Löwens geziert, dessen Kopf und Tatzen über den Archivolt herabhängen; die Winkel desselben sind nach der Weise aller antiken Triumpfbogen mit Siegesgöttinen ausgefüllt. Dieser Bogen unterscheidet sich von jenen durch den Mangel der Attika, welchen Namen man dem Aufsatze über dem Gesimse nicht wohl wird geben können. Ueber dem Bogen aber befindet sich ein großes Basrelief, welches den Rhein bei Tolhuis darstellt. Das auf der Seite gegen die Vorstadt hat die Einnahme von Mastricht im Jahre 1673 zum Gegenstande.

Die hintere Façade des Denkmals stimmt, wie schon erwähnt, fast in Allem mit der ebenbeschriebenen überein, und enthält die nämlichen Pyramiden, die nämlichen Tropheen, die nämlichen Details der Skulptur, deren Composition sich von jener der vordern Seite nur durch einige Sparsamkeit der Verzierung unterscheidet. Die Pyramiden dieser Seite enthalten nicht, wie die der Andern, allegorische Figuren, sondern ruhen auf Löwen; und dieses Motiv scheint von dem Obelisken des St. Petersplatzes zu Rom entlehnt.

Die Bildhauerarbeit, welche an diesem Denkmale mehr als die Hälfte seiner Verzierung ausmacht, wurde von Girardon begonnen und von Michel-Anguier beendigt. Der Styl der Figuren ist großartig, wie wohl in der Zeichnung und Ausführung etwas schwerfällig. Das was man Verzierungsskulptur nennt, ist hier das Beste, was man nach dem Antiken sehen kann. Wenige neuere Werke haben, indem sie sich nach den Modellen der Vergangenheit gestaltet, das Verdienst einer wahren und verständigen Nachahmung mit dem der Originalität in solchem Grade in sich vereinigt, als dieses, und man kann mit Bestimmtheit behaupten, daß Blondel troß aller Entlehnungen von den Alten, in diesem Denkmal ein Gesammtganzes hervorzubringen gewußt, welches nur ihm allein angehört.

Auch haben, weit entfernt, ihn eines Plagiats zu beschuldigen, Männer von einem strengen Geschmacke ihm blos einige Neuerungen zum Vorwurfe gemacht, die wir, ohne seinen Ruhm zu schmälern, blos im Interesse der Kunst hier anführen wollen.

Man kann die kritischen Bemerkungen über den Triumpfbogen des Thores Saint-Denis auf zwei Punkte beschränken. Der Eine bezieht sich auf das Verhältniß, der Andere auf die Dekoration.

In der ersten Beziehung stellt man nicht in Abrede, daß, von vorne gesehen das Denkmal eine schöne Uebereinstimmung der Theile, ein im Allgemeinen schätzbares Ganzes darbietet. Da indessen dasselbe ganz frei steht, und sich also auch von der Seite betrachten läßt, kann man nicht einsehen, warum ihm sein Urheber nicht eine mit seinen übrigen Maaßen verhältnißmäßige Tiefe gegeben. Man hat gesehen, daß sie sich auf zehn Fuß beschränkt, während die Triumpfbogen, welche von den Alten auf uns überkommen, in ihrem Verhältnisse mehr als noch einmal so dick sind als der Triumpfbogen Blondels. Der des Septimius-Severus, zum Beispiel hat, obgleich er um 12 Fuß niedriger, als der Ludwigs des Großen ist, beiläufig 10 Fuß mehr in der Dicke.

Diese Art von Mißverhältniß, welches auffallend ist, wenn man den Triumpfbogen des Thores Saint-Denis von der Seite oder im Profil betrachtet, läßt sich selbst auch wahrnehmen, wenn man ihn von vorne sieht. Obgleich Blondel die Höhe seiner Oeffnung vermindert, die, gegen allen Gebrauch, wenigstens das Doppelte seiner Breite hat, scheint sie dennoch sehr hoch. Wahrscheinlich rührt dieser Effekt von der geringen Tiefe und der Magerkeit her, die daraus hervorgeht. Da die Oeffnung des Bogens durch den Mangel an perspektivischer Verlängerung der Decke oder des Gewölbes, bei der Ansicht Nichts oder nur sehr wenig in der Höhe verliert,

so hebt sich der Bogen beinahe ganz am Himmel ab, als wenn er geometrisch gesehen würde. Mag man endlich das Denkmal von der Seite betrachten, oder es von vorne besehen, so kann man sich doch nicht des Wunsches erwehren, daß es das Doppelte der Dickung haben möchte, als Blondel ihm gegeben.

Was die Dekoration dieses Denkmals betrifft, dem man einen reichen und majestätischen Anblick und einen herrlichen Geschmack in den Details und der Ausführung der Ornamente nicht absprechen kann, so bietet sie dennoch Stoff zur Kritik dar. Wir finden zunächst in dem gesammten dekorativen Theil etwas Ungereimtes in der Wahl gewisser Gegenstände und dann auch etwas zu Complizirtes oder Ueberreiches in Betreff der Ideen.

Wir nennen zum Beispiel ungereimt oder ungeeignet die Anwendung der Form von Pyramiden an den Pfeilern eines Triumpfbogens. Man will hier weder diese ganz neue Art von Basreliefs oder Verzierung der Oberfläche einer Pyramide noch jene Bastardform tadeln, welche zwischen dem Obelisk und der Pyramide die zweideutige Mitte hält. Was man daran tadeln muß, ist, daß man sie hier findet. Die Pyramide, der wesentliche Typus des Grabmals zu allen Zeiten entweder in der Wirklichkeit oder auf eine figürliche oder symbolische Weise den Gebräuchen und Ideen der Begräbnisse gewidmet, ist ohne einen Widersinn in der Sprache der Architektur und der Dekoration bei einem Sieges-Denkmal nicht anwendbar.

Der Mißbrauch dieses Motivs scheint durch die auf der Oberfläche dieser Pyramiden angebrachten Tropheen nicht oder doch nur sehr unvollkommen verbessert worden zu seyn. In jedem Falle ist diese doppelte Anwendung gerade das, was man Complication oder Ueberfüllung nennen kann. Es scheint, daß es schicklicher gewesen wäre, zwischen einem oder dem

15*

andern Motiv zu wählen. Aus dieser Vereinigung, oder wenn man will, aus dieser Ueberladung kann nur hervorgehen, was anderwärts die Duplizität der Handlung hervorbringt, wo zwei Interessen sich vernichten, statt sich zu verstärken. Man glaubt wirklich von Seiten Blondels die Absicht wahrzunehmen, das Alterthum durch eine Anhäufung von Gegenständen überbieten zu wollen, die zwar auf eine geschickte Weise zusammengestellt, demungeachtet aber eher einen allzugesuchten Luxus, als eine verständige Anwendung der Reichthümer der Kunst verrathen.

Wir wiederholen indessen, daß, wenn man die Wirklichkeit des eben angezeigten Mißbrauchs voraussetzt, wohl schwerlich jemals ein Mißbrauch durch größere Schönheiten gerechtfertigt und das Prinzip einer größern Pracht geworden.

Da Blondel, wie man gesehen, die literarischen Kenntnisse mit dem Studium und der Ausübung der Künste vereinigt, wird man sich nicht wundern, daß er allein der Verfasser der Inschriften auf dem Triumpfbogen des Thores Saint-Denis und auf dem des Thores Saint-Martin war, welchen sein Schüler Büllet erbaut; worauf man aber bei demselben aufmerksam machen muß, ist der herrliche Lapidarstyl, dessen Geist und Geschmack er ohne allen Zweifel auf den alterthümlichen Denkmälern studirt.

Dieses Denkmal des Ruhmes Blondels und eines der schönsten Denkmäler der schönsten Regierung schien lange einem Verfalle unterliegen zu müssen, der weniger seiner Masse, als ihren Details und der Ausführung seiner Verzierungen drohte. Seit einigen Jahren wurde es aber mit vieler Geschicklichkeit und Sorgfalt in allen seinen Theilen ausgebessert und befindet sich jetzt wieder in seinem ursprünglichen unversehrten Zustande.

Den Ruf des Künstlers begründet nicht die Menge sondern die Eigenschaft seiner Werke. Blondel bedarf hierzu keiner

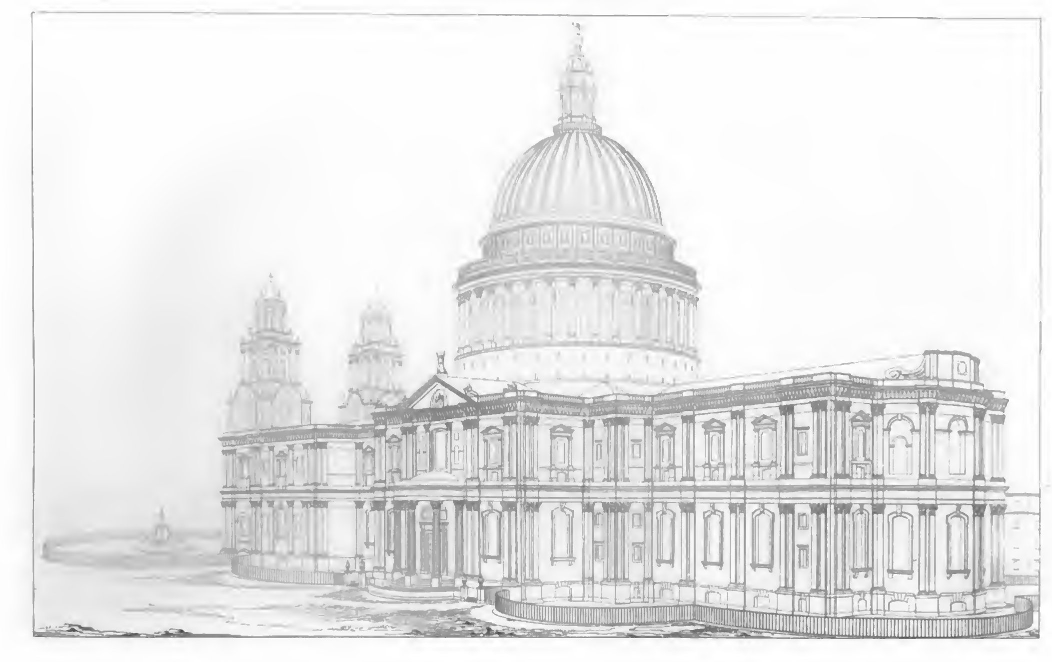
längern Aufzählung von Arbeiten und man begreift leicht, daß daß er zwischen sehr verschiedenenen Beschäftigungen getheilt, dem Geschichtschreiber der Architektur kein sehr zahlreiches Verzeichniß von Arbeiten liefern konnte. Wir dürfen demnach ein großes Gebäude, welches nach seinen Zeichnungen aufgeführt wurde, nicht mit Stillschweigen übergehen. Dieß war die Seilerei von Rochefort: ein aus zwei Etagen bestehendes Gebäude von 216 Toisen in der Länge, die Pavillons nicht mit inbegriffen, und von 24 Fuß in der Breite. Blondel hat in seiner Abhandlung über die neuere Architekur Rechenschaft von seinem Verfahren abgelegt, die Solidität seiner Grundlagen in einem lettigen Boden zwischen einem Canale und dem Fluße Charente zu bewirken. In den Schmieden des Arsenals derselben Stadt und an einigen Theilen seiner Seilerei wußte er mit Erfolg ein Thor in Bossage-Manier anzubringen, welches einen guten Effekt hervorbringt. Es ist dieß das nämliche, welches Serlio in seine Sammlung aufgenommen, und das zu seiner Zeit an einer alterthümlichen Trümmer zu Rom zu sehen war, die man, wie er versichert, das Lager der Soldaten Trajans nannte.

Die Arbeiten Blondels wurden durch die Stelle eines Professors und Direktors der im Jahre 1671 errichteten Akademie der Architektur belohnt. Der Cursus, den wir von ihm kennen, enthält den Unterricht, den er den Zöglingen dieser königlichen Schule diktirte. Die Säulenordnungen sind darin nach den Grundsätzen der alten und der besten neueren Meister behandelt. Dieses herrliche Werk beweist, daß der Verfasser mit den Kenntnissen, die er sich selbst erworben, zugleich die Kunst verband, sie andern zu entwickeln und nützlich zu machen.

Außer diesem Cursus der Architektur, welcher einen großen Folioband bildet, gab er noch mehrere andere Werke heraus, als: eine Vergleichung des Pindar's und Horaz's;

Noten über die Architektur Savot's; Geschichte des römischeu Kalenders; Die Kunst Bomben zu werfen; Neue Art, die Plätze zu befestigen. Die beiden letzten Werke erwarben ihm den Grad eines Maréchal-de-Camp. Ludwig XIV., dem er sie im Jahre 1675 überreichte, wollte ihre Erscheinung nicht eher erlauben, als bis die Befestigungen, die er an mehreren Kriegsplätzen vornehmen ließ, vollendet wären.

CHRISTOPHE WREN.



F. Olivier sc.

ÉGLISE DE S.T PAUL, À LONDRES.

T. 2. p. 241

Christoph Wren,

geboren zu East=Knoyle im Jahre 1632, gestorben im Jahre 1723.

Die historischen Nachrichten über das Leben und die Werke Christophs Wren's, so wie über seine ersten Jugendjahre sagen uns weder wer sein Lehrer in der Architektur gewesen, noch ob er Einen gehabt. Nach den vielen und mannigfaltigen Studien und Wissenschaften, denen er sich in seiner Jugend gewidmet, kann man vermuthen, daß er seine Einweihung in die Kenntnisse jenes Theils der Baukunst, welcher den Gesetzen des Kalküls unterworfen, und die das Genie nicht immer ersetzt, die aber gegenseitig bei großen architektonischen Unteenehmungen eben so wenig das Genie zu ersetzen vermögen, einzig der Mathematik verdankte. Wenn in diesem Fache das Studium und die Natur die Gaben des Wissens und die der Einbildungskraft in einem und demselben Menschen und in einer richtigen Verbindung vereinigt, muß daraus, wenn ihm die Umstände günstig, nothwendig ein großer Architekt entstehen.

Christoph Wren war eines dieser seltenen Beispiele; und die Bedürfnisse seines Jahrhunderts trugen zur Entwickelung seiner glücklichen Anlagen bei, die blos auf eine Gelegenheit warteten, sich in ihrem vollen Glanze zu zeigen.

Er wurde im Jahre 1632 zu East=Knoyle in der Grafschaft Wilts geboren, wo sein Vater, Dechant von Windsor, aus einer alten dänischen Familie abstammend, als er nach

England überzog, sich in dem Kirchsprengel von Durham nie-
derließ. Von seinem frühesten Alter an verkündigte er die
schönsten Anlagen zu den Wissenschaften und besonders zur
Mathematik, und wurde als adeliger Kostgänger in das
Collegium von Wadham zu Oxfort aufgenommen. Er war
erst dreizehn Jahre alt, als er eine Maschine, um den Lauf
der Gestirne darzustellen, und verschiedene astronomische In-
strumente verfertigte, welche besser eingetheilt uud bequemer
aufgestellt waren, als alle bisherigen. In seinem sechzehnten
Jahre hatte er schon Entdeckungen in der Astronomie, in der
Gnomonik, Statik und in der Mechanik gemacht; und kaum
fünf und zwanzig Jahre alt lehrte er diese Wissenschaften zu
Oxford in dem Collegium von Gresham. Bald erhielt er
an der dortigen Universität einen Lehrstuhl des bürgerlichen
Rechts und eine Stelle in der eben erst errichteten königlichen
Societät zu London.

Bis jetzt sehen wir nichts, was hätte verkündigen können,
daß er Einer der ersten Architekten seines Landes und seines
Jahrhunderts werden würde.

Um das Jahr 1665 machte er eine Reise nach Paris,
wie man sagt, in der Absicht, dort den Zustand der Künste
zu untersuchen, die in Frankreich unter den Auspizien einer
neuen Regierung eben wieder aufzublühen begannen. Ein großes
Ereigniß rief ihn das folgende Jahr schnell wieder in sein
Vaterland zurück. Dieß war die fürchterliche Feuersbrunst,
welche im Jahre 1666 den größten Theil der Stadt London
verzehrte. Dieses Unglück und das Bedürfniß, dasselbe nicht
nur so viel wie möglich wieder gut zu machen, sondern es
selbst zur Verbesserung und Verschönerung dieser Hauptstadt
zu benützen, erweckten das Genie Wren's und entdeckten in
ihm Talente, deren Prinzip bisher in ihm geschlummert hatte.
Er entwarf einen allgemeinen Plan zur Wideraufbauung der
Stadt.

Fast von allen großen Städten, nur einige wenige ausgenommen, kann man behaupten, daß sie ein zufälliges und allmähliges Agregat von Construktionen sind, die planlos und ohne Vorsicht für die Zukunft an einander gefügt worden. Oft, wenn ihrer Unregelmäßigkeit nicht mehr abzuhelfen ist, sucht man die immer langsamen Mittel, die Straßen gerade zu richten und in ihren Anblick Symetrie zu bringen. Wren glaubte, daß man die durch das Unglück veranlaßte Gelegenheit benützen müßte, die Wiederaufbauung Londons einem System von Allgemeinheit zu unterwerfen, das man von dem Privatwillen umsonst erwarten dürfte.

Sein Plan bot lange und breite, im rechten Winkel durchschnittene Straßen, Projekte von Kirchen, Plätzen und öffentlichen Denkmälern in den schönsten Verhältnissen dar; Säulenhallen, die nach den Quartieren verschieden waren, dienten an verschiedenen Orten den vorzüglichsten Straßen zu Gesichtspunkten. Nie war ein wahrhaft idealeres Programm für einen weniger imaginären Zweck erfunden worden. Er wurde im Jahre 1724 in Kupfer gestochen und man kann sich jetzt noch eine Vorstellung von dem Eindrucke machen, den er hervorgebracht, als er dem Parlamente vorgelegt worden. Er wurde der Gegenstand einer langen Diskussion. Es erhoben sich zwei entgegengesetzte Meinungen: die Einen unterstützten das Projekt Wren's, die Anderen behaupteten, daß man nach dem alten Plane wieder aufbauen müsse; eine dritte Partei schlug sich, wie dieß oft geschieht, zwischen beide in die Mitte und setzte ihre Meinung durch. Man nahm nun einen Theil des neuen Planes an, behielt einen Theil des alten und London verlor für immer die Gelegenheit, das Meisterstück aller Städte zu werden. Was man jedoch von dem Projekte Wren's adoptirte, die Breite der Straßen, die Größe der Plätze und die Construktion von solideren Materialien (die ehemalige bestand ganz in Holz), machte demungeachtet diese Stadt, wenn auch nicht

hinsichtlich der Architektur, doch wenigstens in Hinsicht der Regelmäßigkeit, gleichen Richtung und Anlage der Straßen und freien Plätze zu einer der merkwürdigsten in Europa.

Wenn London den Vortheil nicht benützte, den ihm die Annahme des großen Projekts Wren's verschafft hätte, so gewann es doch immer, indem es sich überzeugte, daß es in seiner Mitte einen Mann besaß, der für große Unternehmungen geschaffen war. Wenn die Natur solche Männer hervorbringt, scheint die Gesellschaft auch das Bedürfniß von Werken hervorzubringen, die ihre Talente in Anspruch nehmen. Man hat die Bemerkung gemacht, daß große Unternehmungen und große Künstler sich immer begegnen; und bei solchen Fällen weiß man nicht, von welcher Seite der erste Impuls kommt.

Da Johann Denham, Architekt des Königs, im Jahr 1668 mit Tod abging, wurde Christoph Wren sein Nachfolger, wurde zum Ritter erhoben und erhielt die Leitung über eine große Anzahl öffentlicher Gebäude.

Indessen war London kaum wieder aus seiner Asche hervorgegangen, als auch schon die Rede davon war, ein Denkmal aufzuführen, welches die künftige Größe dieser Stadt verkündigen sollte. Es handelte sich nun um nichts Geringeres, als mit der großen Basilika von St. Peter zu Rom zu wetteifern. Christoph Wren wurde mit dieser edlen Unternehmung beauftragt und im Jahre 1675 legte er den Grund zur St. Paulskirche. Man glaubt, daß er sich in einem ersten Modell, welches er ausgeführt, den Planen und dem Styl der alterthümlichen Tempel nähern gewollt; aber England hatte, wie der ganze Norden Europens, seit mehreren Jahrhunderten sich an die gothische Bauart gewöhnt. Die Baumeister dieser Kirchen, nicht an die Vorschriften einer regelmäßigen Anordnung und folglich der Verhältnisse zwischen den Grund- und Aufrissen gebunden, suchten die Schönheit

einzig in der Linien-Größe und setzten sie also in die Länge und senkrechte Höhe des Innern. Wren adoptirte demnach im Plane die Anordnung der meisten dieser Kirchen, welche gewöhnlich aus zwei Theilen von gleicher Länge, dem Chor und dem Schiffe bestehen, die (wie man sie nennt) die beiden Arme des Kreuzes theilen.

Die Länge der St. Paulskirche, welche 450 französische Fuß beträgt, bietet in der Mitte dieses Raumes eine Kuppel von 98 franz. Fuß im Durchmesser und 208 franz. Fuß in der Höhe dar. Zwei Seitenschiffe erstrecken sich durch die ganze Länge der Kirche, die am Ende des Chors in einen Halbkreis ausläuft, und vor dem Schiffe mit einer großen und geräumigen Vorhalle beginnt. Die innere Anordnung besteht in Arkaden, deren Pfeiler mit korinthischen Pilastern mit einem sehr regelmäßigen Gesimse gezirt sind. Auf letzterem befindet sich eine fortlaufende Attika, worüber sich das Gewölbe mit den Fenstern erhebt, welche das Innere erleuchten. Die Kuppel wurde sehr sinnreich in einer Pyramidal-Form erbaut, welche das Auge nicht wahrzunehmen vermag, und die ganz besonders den Seitendruck vermindert.

Die Kritik eines solchen Denkmals würde viele und wichtige Betrachtungen gestatten, die man hier selbst nicht einmal oberflächlich berühren könnte. Wir begnügen uns in wenigen Worten nur mit einier Einzigen, welche den Einsichten der Meisten angemessen und den allgemeinen Eindruck, oder die Wirkung dieser Architektur sowohl von innen als von außen betrifft.

Hinsichtlich des Eindrucks, welchen der innere Anblick auf den Betrachter hervorbringt, erlauben wir uns die Versicherung, daß er im Allgemeinen mittelmäßig ist. Man wird in der That durch keinerlei Art von Größe, durch keinen bestimmten Charakter, weder von Kraft und Ernst, noch von Eleganz und Reichthum überrascht. Geist und Sinne wünschten ent-

weder mehr Einfachheit oder mehr Mannigfaltigkeit; man bemerkt etwas Kahles, Armes und Kaltes. Mit einem Worte: man betritt die St. Paulskirche ohne Erstaunen und verläßt sie ohne Bewunderung.

Was das Verdienst und die Wirkung der Architektur betrifft, so scheint das Aeußere den Vorzug vor dem Innern zu verdienen. Wir behaupten dieß zunächst von der Kuppel, deren Form, Curve und Verzierung sehr schön sind, und deren Ensemble, obgleich man es durch den Vorsprung der ringsherum laufenden Colonnade vielleicht durchschnitten findet, demungeachtet ein sehr harmonisches Ganzes bildet. Was die äußere Masse der Kirche im eigentlichen Sinne betrifft, so wäre vielleicht auf der Wandfläche die Anwendung der zwei übereinander angebrachten Pilasterordnungen zu tadeln. Der ängstliche Geschmack derjenigen, welche das Verdienst der Einheit jedem Andern voransetzen, bedauert, daß zwei Säulen- oder Pilasterordnungen, die in dieser Stellung zwei Etagen verkündigen, sich außen an einem Gebäude befinden, welches keine Etagen hat. Indessen ist, abgesehen von dem eben angezeigten Verhältniß, diese ganze Masse im Allgemeinen von einem verständigen Styl, einer guten Composition und einer eben so reinen als genauen Ausführung. Man bemerkt gerne am Ende jedes Armes des Kreuzes den kleinen runden Vorbau mit Säulen die ihm zum Portikus dienen.

Was leider, an dieser Kirche, wie an vielen Anderen am wenigsten zu loben, ist ihre Vorderseite mit den beiden Glockenthürmen: eine Zwangs-Composition ohne Effekt und ohne Größe, aber gewissermaßen von der Höhe des Gebäudes als nothweudig gegeben. Der Mangel an Raum hat diesem Denkmale den nöthigen Platz versagt, um das Ganze gehörig übersehen zu können. Da der Ort, wo es aufgeführt wurde, in der City, dem eingeschlossensten Quartiere von London gelegen, so konnte Wren dieser Unbequemlichkeit nicht abhelfen.

Die St. Paulskirche, ganz von Steinen von Portland aufgeführt, hatte das Glück, von ihm angefangen, fortgeführt und in fünf und dreißig Jahren beendigt zu werden, das heißt, von einem und demselben Architekten; und was man ebenfalls bemerkt, durch einen und denselben Unternehmer: ein bei großen Gebäuden sehr seltener Vortheil, dem dieses es hauptsächlich verdankt, keine Mißstände in der Manier und dem Geschmacke darzubieten, die gewöhnlich die natürlichen Folgen der Modifikationen sind, welche die in der Leitung des Werkes auf einander folgenden Architekten fast nie an demselben einzuführen unterlassen. Als Kirche, abgesehen von dem Tadel den man dagegen erheben könnte (und welches Gebäude ist demselben nicht unterworfen) behauptet die St. Paulskirche in mehr als einer Hinsicht, besonders aber durch ihre Wichtigkeit und Größe, den zweiten Rang, das heißt, unmittelbar nach der St. Peterskirche zu Rom.

Zur nämlichen Zeit errichtete Wren ein anderes Denkmal, mit welchem in seiner Art, wenigstens hinsichtlich der Höhe, kein Anderes wetteifern sollte. Es ist dieß die Säule, die man zu London blos mit dem Namen des Monuments bezeichnet, und welche man an dem Orte selbst, wo der erwähnte Brand entweder seinen Anfang oder sein Ende genommen, zur Verewigung des Andenkens an dieses denkwürdige Unglück, von Stein aufgeführt. Ihre Höhe beträgt mit Inbegriff des Piedestals und der Krone 188 französische Fuß. Man behauptet in mehr als einem Werke, und wie uns scheint, ohne allen Grund, daß diese Säule toskanischer Ordnung sei. Außerdem, daß wir nicht wissen, was an einer Säule diese angebliche Ordnung von ganz willkührlicher Erfindung charakterisiren könnte, glauben wir daß eine Denksäule, die folglich isolirt und demnach von allen anderen Theilen, die eine Ordnung konstituiren, ganz unabhängig ist, den Verhältnissen und dem Charakter, der sie unterscheidet, nicht unterworfen werden

könne. Die Londoner Säule kann sich demnach blos durch ihr Capitäl und ihre Basis zu erkennen geben; und es scheint uns daß diese beiden Objekte, so wie ihre Cannelirungen sie als zu der dorischen Ordnung der Neueren gehörig, bezeichnen müssen.

Sie ruht auf einem Piedestale von 37 bis 38 Fuß und von 19 Fuß 6 Zoll im Gevierte. Die Hauptseite ist mit einem Basrelief von Marmor geziert, wo die Bildhauerei die Zerstörung der Häuser durch das Feuer und anderseits ihre Wiederaufbauung darstellt. Verschiedene allegorische Figuren bereichern diese Composition, in deren Mitte man den König Karl II. sieht, dem man den Plan der Wiederaufbauung der Stadt überreicht. An den vier Ecken des Sockels auf dem Anlauf, welcher den obern Theil des Piedestals bildet, sind vier fabelhafte Thiere, Salamander, als Embleme des Feuers, von Bildhauerarbeit angebracht. Der Stamm der Säule hat 14 Fuß im Durchmesser.

Auf der Säulenplatte über dem Capitäle befindet sich ein zirkelrunder Körper, über den sich eine große Vase von Bronze erhebt, aus welcher Flammen emporsteigen. Das Innere der Säule enthält eine hölzerne Treppe, die aus 345 Stufen von 9 bis 10 Zoll in der Breite und 5 bis 6 Zoll in der Höhe besteht. Im allgemeinen ist die Ausführung des Werkes großartig, korrekt und von gutem Geschmacke. Was dem Effekte, den ihr Ganzes hervorbringen sollte, fehlt, ist ein Platz, der mit dem Maase eines so kolosalen Denkmals im Verhältniß stühde.

Dem Genie Wren's verdankt man eines der merkwürdigsten Gebäude von Oxford: dasjenige welches man dort das Theater nennt; ein Name, den man ihm sowohl wegen seiner äußern zirkelrunden Form, als auch wegen seiner Bestimmung zu den literarischen Uebungen der Universität und zu öffentlichen Versammlungen, manchmal auch zur Aufführung

von Concerten gegeben. Es wurde auf Kosten Gilbert Sheldons, Erzbischof von Canterbery und Kanzler der Universität Oxford im Jahre 1664 begonnen und im Jahre 1669 beendigt. Dieses Gebäude, welches sowohl auf seinen Stufen als auf seinen Tribunen vier tausend Personen fassen kann, würde ein regelmäßiges Oval bilden, wenn die Seite gegen die Bodlejanische Bibliothek hin nicht in gerader Linie erbaut wäre. An dieser letzten Façade biedet es im Erdgeschosse ein sehr schönes Frontispice mit Säulen und Pilastern korinthischer Ordnung dar. Vier ähnliche Pilaster tragen in der oberen Etage einen Giebel. Der runde Theil, von dem man gesprochen, ist im Erdgeschosse in Arkaden, über welchen sich viereckige Fenster befinden. Eine runde Einfassung dient dieser Seite des Gebäudes zur Einschließung und bildet eine sehr glückliche Verzierung. Auf einer kleinen, nach dem nämlichen Plane, das heißt, zirkelförmig erbauten Mauer in der Höhe einer Brustlehne erheben sich vierzehn große Termen mit kolossalen Büsten von Philosophen. Diese viereckigen Termen sind mit ihrem untern Theile in der kleinen Stützmauer eingemauert, auf welcher Gitter befestigt sind, die sich von einer Terme zur Andern erstrecken, die ihnen zu Stützpunkten dienen.

Unter die Denkmäler Wren's, welche Celebrität erlangt, muß man die Kirche von St. Stephan von Wallbrock zählen, die man gegenwärtig in Hinsicht auf Kunst und Geschmack als eine seiner empfehlungswürdigsten Schöpfungen rühmt, obgleich das Werk nur von mittelmäßiger Wichtigkeit ist. Sie verdient in der That erwähnt zu werden, besonders zu London, wo mit Ausnahme der gothischen Kirche von Westmünster und der St. Paulskirche, fast alle Uebrigen auderwärts hinsichtlich ihres Umfangs nur für Kapellen gelten würden. Die St. Stephanskirche zeichnet sich durch die Eleganz ihres Schiffes mit zwei übereinander befindlichen Reihen von Säulen und Pilastern korinthischer Ordnung aus, welche ein Gewölb

tragen. Das Hauptschiff hat zwei Seitenschiffe. Es bildet ein Kreuz, in dessen Mittelpunkt sich eine kleine Kuppel erhebt, deren Höhe mit Inbegriff der Laterne 58 Fuß beträgt. Die Höhe des Thurmes mit Inbegriff der Balustrade beträgt 70 Fuß. Wenn man dieser Kirche das Lob ertheilt, das ihr gebührt, muß gleichwohl bemerken, wie übertrieben die Bewunderung ist, mit welcher d'Argenville, vermuthlich auf das Wort des Enkels Wren's hin versichert, daß es in Italien kein modernes Gebäude gebe, welches man hinsichtlich des Geschmacks und der schönen Verhältnisse mit diesem vergleichen könne.

Eine andere Kirche Wren's zählt man unter die merkwürdigsten von London, besonders aber wegen ihres Thurms, welcher der höchste der Stadt ist. Er hat mehr als 200 französische Fuß in der Höhe, besteht aus mehreren mit verschiedenen Säulenordnungen verzierten Etagen, und endigt sich in eine sehr lange Spitze mit einer großen Kugel von Bronze, auf welcher sich ein, ungefähr zehn Fuß langer vergoldeter Drache von dem nämlichen Metall befindet.

Man muß sich erstaunen, daß von den Gebäuden, welche dieser Architekt im Laufe eines langen Lebens an verschiedenen Orten in England erbaut zu haben scheint, noch keine in Kupfer gestochene Sammlung erschienen. Man ist hierüber blos auf die Erwähnungen seines Biographen beschränkt, welche nicht genügen können, um über den Werth von Werken zu urtheilen, die wenn sie sich erhalten haben, mehr als eine Veränderung erlitten haben müssen.

Um indessen nichts zu übergehen, was einigermaßen eine Idee von der furchtbaren Thätigkeit Wren's geben könnte, nennen wir unter den zahlreichen Werken, die seine Laufbahn ausfüllen:

Die ehemalige Douanne des Hafens von London, welche mit zwei Säulenordnungen geziert ist. Die Untere be-

steht in toskanischen Säulen, die obere Etage in jonischen Pilastern, welche Giebel tragen. Auf der Seite gegen Abend bietet die 57 französische Fuß lange Façade Galerien in Arkaden da, welche auf Säulen ruhen. Die ganze Länge des Gebäudes beträgt 180 französische Fuß.

Der königliche Palast von Winchester. Er ist auf dem Gipfel eines außerordentlich steilen Berges erbaut und hat keinen Garten. König Karl II. hatte diese Stelle wegen der Schönheit ihrer Lage ausersehen, und wollte, daß der Palast in Jahresfrist beendigt werde. Wenn er vollendet worden wäre, würde er sich mit den schönsten Palästen Europens haben vergleichen können. Auf der Seite der Stadt bietet er zwei Gebäudeflügel dar, die durch einen großen Hof getrennt sind. Eine große Treppe führt in einen großen Saal der Garden, an welchen rechts und links sechzehn Zimmer stoßen. Die meisten Fehler, die man an diesem Gesammtganzen tadelt, schreibt man der Unbequemlichkeit der Baustelle und der Uebereilung seiner Ausführung zu.

Der bischöfliche Palast von Winchester. Man betrachtet ihn als eine der besten Schöpfungen Wren's.

Die Façade des königlichen Hauses zu Hamptoncourt. Dieß ist diejenige, welche auf das Parterre und die Themse geht. Sie beträgt 300 Fuß. Der Eingang der großen Treppe, welche zu der Wohnung des Königs führt, ist unter einem Portikus von 90 Fuß Länge, welchen eine jonische Colonade bildet.

Das Grabmahl der Königin Marie zu Westmünster, welches nach den Zeichnungen Wren's ausgeführt wurde.

Das Spital von Chelsea, gestiftet von Karl II. für die Invaliden der Landarmee, ist eines von den Gebäuden in London, an welchen man die äußere Masse und die innere Eintheilung bewundert.

Das Spital von Greenwich für die Invaliden der Marine, wurde im Jahre 1669 angefangen. Man glaubt allgemein, daß Wren, und zwar ohne alle Emolumente an seiner Ausführung Theil genommen. Dieß war nicht das einzige Werk, wo er blos aus Liebe zum öffentlichen Wohl Tag und Nacht unentgeldlich thätig war und Beweise seiner Uneigennützigkeit ablegte.

Kein Architekt trieb vielleicht diese Tugend weiter, und doch begegnete es ihm einmal, in einen entgegengesetzten Verdacht zu gerathen. Während er mit der größten Thätigkeit die Arbeiten der St. Paulskirche betrieb, verbreitete man das Gerücht, daß er seiner sehr starken Besoldung wegen das Werk in die Länge ziehe. Eine Parlamentsakte, datirt vom neunten Jahre der Regierung des Königs Wilhelm, verordnete, daß ihm bis zur Vollendung der Kirche die Hälfte seines Honorars vorenthalten werden soll. Gleichwohl betrug dieses Honorar jährlich nur zweihundert Pfund Sterling. Wren ertrug geduldig diese Ungerechtigkeit und beantwortete die Verläumdung nur durch Stillschweigen.

Mit unzählbaren Arbeiten überladen, mit der Sorge für die Erbauung von ein und fünfzig Pfarrkirchen beschäftigt (denn er war nicht nur der erste, sondern im eingentlichen Sinne des Wortes, der einzige Architekt seines Landes), vereinigte Wren mit dem Talente und der Wissenschaft seiner Kunst den geeignetesten Charakter für die Rolle, die er zu spielen berufen war. Die Natur hatte ihn mit einer gleichmäßigen Gemüthsart und einer Seelenruhe begabt, die kein Ereigniß zu erschüttern vermochte. Auch gehörte er zu denjenigen Menschen, die Nichts von ihrem Ziele abzubringen, Nichts in ihrem Gange zu stören, Nichts denselben zu verzögern noch zu beschleunigen im Stande ist. Man glaubt wahrzunehmen, daß man während seiner Lebzeiten seinen Werth nicht gehörig gewürdigt, wovon vielleicht seinerseits eine Be-

scheidenheit Schuld war, die bis zur Schüchternheit ging. Dieses Mißtrauen großer Talente in sich selbst, diese Verachtung des Lobes, das sie mehr zu verdienen als zu erhalten suchen, ist ihrerseits, besonders der großen Menge, das heißt, den Unwissenden gegenüber, eine Art von Unrecht. Die Mittelmäßigkeit, die sich rühmt, wird stets an Ruhm, obgleich an vorübergehendem, das wahre übertreffen, welches auf Ruhm nur nach dem glücklichen Erfolge Anspruch macht.

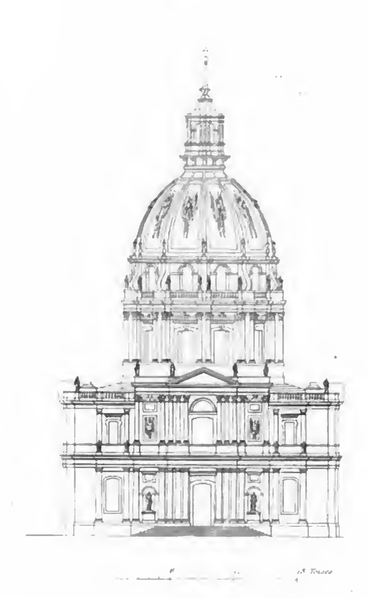
Sei es Gleichgültigkeit gegen die Ehrenbezeigungen der Zeitgenossen, sei es Liebe zur Zurückgezogenheit, sei es Laune des Glücks, welches gerne seine Günstlinge wechselt; genug: Wren überlebte sich gewissermaßen selbst. Nachdem er mehr als fünfzig Jahre sich den mühsamsten und ehrenvollsten Arbeiten gewidmet, verlebte er die letzten Zeiten seines langen Lebens, von seinem Lande vergessen und gleichsam bemüht, sich selbst zu vergessen. Man weiß die Ursachen nicht, warum ihm in seinem fünf und achtzigsten Jahre die Stelle als General-Direktor der königlichen Gebäude genommen worden. Er zog sich auf das Land zurück, wo er sich blos noch mit der Lektüre beschäftigte.

Wren hatte sich mit Foy, der Tochter des Ritters Coghill von Bleckington in der Grafschaft Oxford verheurathet, die ihm einen Sohn gebahr, welcher wie er den Namen Christoph erhielt. Da er bald darauf Wittwer wurde, verheurathete er sich zum Zweitenmale mit Johanna, Tochter des Lords Fitz-Williams. Er war dreimal Parlaments-Deputirter.

Trotz der Anzeigen eines zarten Temperaments, welches in seiner Jugend bei ihm Anlage zur Auszehrung zu verkündigen schien, brachte er durch ein weises und geregeltes Regime sein Leben auf ein und neunzig Jahre. Er wurde unter dem Dom der St. Paulskirche begraben: ein ausschließliches Vorrecht, welches, um sein Andenken zu ehren,

ihm und seiner Familie verliehen wurde. Auf seinem Grabsteine liest man folgende Inschrift, die, wie man sieht, sehr ehrenvoll für ihn den Luxus eines Grabmals ersetzt:

Subtus conditur — Hujus ecclesiae et urbis conditor
Christophorus Wren — Qui vixit annos ultra nonaginta
Non sibi, sed bono publico.
Lector si monumentum requiris
Circumspice.
Obiit 25. Feb. Anno 1723. aetatis 91.





DÔME ET PORTAIL DE L'EGLISE DES INVALIDES, À PARIS.

Jüles Hardouin Mansart. *)

geboren im Jahre 1647, gestorben im Jahre 1708.

Michaele Mensarto cavaliere romano war das Haupt einer Familie, die sich vor sehr langer Zeit in Frankreich naturalisirt, und aus welcher mehrere Generationen von Männern hervorgegangen, die sich in verschiedenen, mehr oder minder wichtigen Kunstzweigen ausgezeichnet. Laut unserer historischen Denkmale befanden sich Mitglieder dieser Familie Theils als Ingenieure (der Titel Architekt datirt sich erst aus dem Jahrhundert Ludwigs XIII.), Theils als Bildhauer oder Maler oder als Angestellte bei den königlichen Gebäuden stets in Diensten unserer Könige der dritten Rasse bis auf Ludwig XIV.

So hatte der berühmte Franz Mansart, Oheim und Vorgänger unseres Julius Hardouins, zum Vater Absalon Mansart, welcher nach Einigen Zimmermeister, nach Karl Perrault aber Architekt des Königs war und bei seinem Tode seinen Sohn noch im zarten Alter zurückließ. Julius Hardouin, dessen Leben wir beschreiben, hatte eine Schwester von Franz Mansart zur Mutter, und sein Vater Julius

---

*) Man setzt am Ende des Namens dieses Architekten öfters ein d statt eines t. Indessen ist die Art, wie wir ihn schreiben, durch mehrere authentische Zeugnisse bewiesen: zunächst durch die Signaturen des Architekten selbst in den Registern der königlichen Akademie der Architektur, und dann durch den Namen seiner Familie, welcher ursprünglich italienisch war; und dieser Name war Mensarto.

Hardouin Mansart, der ihm seine Vornahmen gab, war erster Kabinetsmaler des Königs.

Es wäre zu wundern gewesen, wenn Julius Hardouin Mansart nicht Neigungen und Talente geerbt hätte, welche gleichsam das Erbgut dieser alten Familie geworden. Er wurde in dem Berufe seines Oheims erzogen, und als er, gleichsam durch Recht der Natur Architekt geworden, erbte er am Ende allen Ruhm, der an seinen Namen geknüpft war.

Nicht, als ob Franz Mansart nicht auch einen schönen und gerechten Antheil für sich behalten. Er wird immer einen sehr ehrenvollen Rang in der Biographie französischer Architekten behaupten; und wenn wir ihn nicht in diese Sammlung aufgenommen, so geschah dieß blos, weil sie, wie ihr Titel verkündigt, eine Auswahl der Berühmtesten, oder derjenige ist, die es zu seyn verdienen. Man kann einerseits nicht läugnen, daß sein Ruhm durch den seines Neffen verdunkelt worden; und anderseits sind sehr wenig merkwürdige Gebäude mehr übrig, die er aufgeführt. Endlich war auch eine Art von Unbeständigkeit dem Ruhme nachtheilig, den er hätte erlangen können. Da ihn die Unabhängigkeit seines Genies verleitet, unaufhörlich seine Ideen, Plane und Anordnungen zu ändern, verlor er unter anderen Gelegenheiten, sich zu verewigen, die von Val de Grace, welches er nur bis zur Höhe von neun Fuß aufführte.

Die Kuppel dieses Gebäudes, eine der schönsten in Europa, hätte den Namen dieses Architekten tragen sollen. Aber da die Unbeständigkeit seiner Projekte Anna von Oestreich bewogen, ihm die Unternehmung zu entziehen, wurde sie nach und nach Le Mercier, Le Müet und Gabrie Le Düc anvertraut, so daß dieses Denkmal, welches das Eigenthum Mehrerer geworden, nicht mehr unter dem Namen eines Einzigen aufgeführt werden kann, weswegen wir auch dieser Sammlung die Zeichnung desselben nicht beifügen konnten.

Julius Hardouin Mansart verkündigte sehr frühzeitig jene Sicherheit des Talents und jene Fähigkeit aufzufassen und auszuführen, welche den eigenthümlichen Charakter von Männern ausmachen, die zu großen Dingen bestimmt sind. Solche Männer waren es, welche das Genie des großen, für seine Nation nach allen Arten des Ruhms geizenden Königs, suchte und in allen Künsten zu finden wußte. Ludwig XIV. bedurfte eines Mannes, welcher fähig, das Werkzeug und zugleich der Urheber der großen Projekte zu werden, mit deren Ausführung sich die Architektur befassen sollte. Julius Hardouin Mansart wurde hierin sein Minister; er ernannte ihn zum Ober-Intendanten und allgemeinen Anordner seiner Gebäude. Die größten jener Epoche wurden demnach nach seinen Zeichnungen aufgeführt, und kein Architekt genoß noch so viel Ansehen, so viel Glück und so viel Ehrenbezeigungen.

Eines der ersten Werke Julius Hardouin Mansart's war das königliche Schloß von Clagny, welches im Jahre 1676 angefangen und im Jahre 1680 vollendet wurde. Er verzierte dasselbe mit einer dorischen Säulenordnung, über welche sich eine Attika erhob. Das Gebäude hatte zwei zurücktretende Flügel. Die Mitte der Façade bezeichnete ein Pavillon, in welchem sich der Salon befand. Drei gleiche Arkaden bildeten den Eingang dieses Pavillons. An diese Flügel stießen im rechten Winkel zwei andere Gebäude, die aber blos in einem Erdgeschoße in Arkaden von vollen Bogen mit zwei Vorbäuen bestanden, in welchen die Thore angebracht waren. Zwischen jeder Arkade, das heißt, auf ihren Pfeilern befand sich eine vorspringende Tafel und auf jedem Kämpfer ein Kragstein worauf eine Büste stand. Dieses Gebäude besteht nur noch in einem Werke, betitelt: Les plans, profils et élévations du chateau de Clagny.... du dessin de M. Mansart, architect du roi, mis en lumière par M. Michel Hardouin, controleur des batimens de S. M. qui les a

gravés lui même. (Plane, Profile und Aufrisse des Schlosses von Clagny.... nach der Zeichnung des Herrn Mansart, Architekten des Königs, an' Licht gestellt von Michel Hardouin, Controleur der Gebäude Sr. Majestät, welcher sie selbst in Kupfer gestochen).

Julius Hardouin Mansart verdankte es den glücklichen Umständen, unter welchen er erschien, daß er seinen Namen durch die zwei größten Denkmäler seines Jahrhunderts verherrlichen konnte: durch das königliche Schloß zu Versailles und den Dom der Invaliden zu Paris.

Es steht nicht immer in der Macht der Fürsten, wenn sie auch noch so eifersüchtig auf den Ruhm sind, welchen die Künste gewähren, noch vielleicht selbst in der Macht der Künstler, welche berufen sind, dieser edlen Leidenschaft Genüge zu leisten, Werke hervorzubringen, welche vollkommen ihren Wünschen entsprechen. Die schönen Künste unterliegen, wie ihre ganze Geschichte beweist, durch die Zeitfolge und durch die Revolutionen des Geschmacks gewissen Veränderungen, denen sich weder die Macht der Einen noch das Genie der Anderen zu entziehen vermögen. Während der beiden vohergehenden Jahrhunderte hatte die Architektur so wie die übrigen Künste in Italien alle Grade des Kreises durchlaufen, in welchem der menschliche Geist sich immer wird herumdrehen müssen; das heißt: man war hinsichtlich des Styls und Geschmacks, vom Einfachsten bis zum Zusammengesetztesten, von der Einheit und der Größe der Formen zur Vielheit und zur Uebertreibung, von dem Reichthum zum Luxus, kurz, von der Strenge der Grundsätze zur gänzlichen Auflösung aller Regeln gelangt. Um diese Theorie auf unwidersprechliche Thatsachen zurückzuführen, genügt es, Brunelleschi und Borromini zu nennen, von welchen Ersterer in der Mitte des fünfzehnten und Letzterer in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts gestorben. Bis auf einige kleine

Unähnlichkeiten kann die nämliche Parallele auch in den übrigen Künsten Statt finden und die nämliche Anwendung auch auf sie gemacht werden.

Als Ludwig XIV. den Entschluß faßte, Italien den Zepter der Künste zu entreißen, fand er dort in der Malerei nur noch Zöglinge der Schule der Carraccio's; in der Bildhauerei und der Architektur nur noch die Nachfolger der Schule Bernini's. Man muß den geschickten Männern, die er sich bei seinen Projekten beigesellt, die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie sich vor der Ausschweifung zu bewahren gewußt, in welche der Mißbrauch der Neuheit in Italien ausgeartet. Aber es gibt einen Strom von Ideen und Meinungen, dem Niemand gänzlich zu widerstehen vermag. So nahm sich zwar Julius Hardouin Mansart vor der Ansteckung des Systems der Bizarrerie möglist in Acht; aber es war ihm nicht mehr gegeben streng zu seyn. Sein Styl zeigte eine gewisse Weichheit der Formen, eine gewisse Mittelmäßigkeit des Geschmacks, den man Mangel an Charakter oder an Physionomie nennt. Dieß bemerkt man in der äußern Architektur des Palastes von Versailles, dessen Beschreibung wir uns hier versagen, indem ein solches Detail den Umfang dieser Notiz ohne alles Resultat für die Geschichte der Kunst weit überschreiten würde. Wir werden uns auf einige für diese Geschichte geeignetere und für den Architekten weit ehrenvollere Gegenstände beschränken.

Wäre das Schloß von Versailles ein Jahrhundert früher, das heißt zur Zeit der Sansovino und der Palladio erbaut worden, würde man ohne Zweifel nach einem großen, einfachen und regelmäßigen Plane eine, durch ihre Höhe und ihr Verhältniß imposante Masse emporsteigen gesehen haben, die in den Einrichtungen ihrer Etagen geräumige Säulenhallen, eine edle Anwendung der Säulenordnungen, eine harmonische Vertheilung der Pfeiler und der Oeffnungen,

einfache Linien, reiche Einfassungen von Fenstern oder Nischen, ein mit Größe profilirtes Hauptgesims, mit Zartheit behandelte Verzierungen, schöne Gegensätze zwischen dem Hauptgebäude und seinen Nebentheilen, eine mannigfaltige Anwendung von Materialien, einen Luxus der Construktion dargeboten, welche durch ihre Solidität die Eleganz oder den Reichthum der Kunst desto glänzender hervorgehoben hätte.

Indem wir das Detail von dem gegeben, was ein Jahrhundert früher die Architektur in Italien geleistet haben würde, haben wir in der That gezeigt, was in diesem Lande alle großen Paläste waren und noch sind. Nimmt man das Gegentheil von dieser Beschreibung, so hat man die des Schlosses von Versailles von außen. Nichts verkündigt sich hier dem Auge, Nichts fällt dem Geist auf, was die wahrhafte Größe ausmacht; denn diese können wir unmöglich in der Ausdehnung der Linie der Gebäude auf der Seite des Gartens finden: eine Ausdehnung, deren außerordentliche Länge ohne alles Verhältniß mit der Höhe gerade das ist, was die Masse und den Effekt vermindert.

Man darf indessen nicht unbemerkt lassen, daß es Julius Hardouin Mansart nicht frei gestanden, das Ganze dieses Palastes auf einmal zu entwerfen. Mehr als ein Umstand widerstrebte seinem Genie. Mit diesem Gebäude ging es, wie mit vielen Anderen: es ist ein allmähliges Agregat von Theilen, die zu verschiedenen Epochen erbaut worden. Ludwig XIII. kaufte im Jahre 1624 die Herrschaft Versailles zu einem Jagd-Sammelplatze und führte dort schon ein Gebäude auf. Ludwig XIV. ließ es 1660 repariren und durch Gemälde verschönern. Diese Reparaturen waren kaum bendigt, so ließ er es durch mehrere Anbäue vergrößern, um dort wohnen und seine Conseils halten zu können. Diese Zusätze gefielen nicht; sie wurden abgebrochen, um drei Hauptgebäuden nach den Zeichnungen Le Beau's Platz zu machen. Als diese neuen Neben-

gebäude beendigt waren, machte das alte Hauptgebäude gegen die neuen Construktionen einen unangenehmen Eindruck. Man machte Ludwig XIV. den Vorschlag dasselbe einzureißen, um es auf eine anständigere Weise neu aufführen zu lassen. Der König widersetzte sich, indem er, wie er sagte, das Werk seines Vorgängers beibehalten wollte. Erst lange Zeit darauf erlaubte er, dasselbe durch neue Umfangsmauern zu verkleiden, die jetzt einen Theil derjenigen ausmachen, die man auf der Seite der Gärten sieht.

Die Geschichte dieser Vergrößerungen, die es nach und nach entschieden, aus dem Schlosse zu Versailles die große königliche Residenz zu machen, beweist augenscheinlich, daß Julius Hardouin Mansart, welcher beauftragt war, diese Unternehmung zu vollbringen, sich durch viele frühere Construktionen gebunden fand, die er beibehalten, nach denen er sich richten und sich dabei mehr als einem gegebenen Verhältnisse unterwerfen mußte. So vereinigten sich mehrere Umstände, für die man ihn in der allgemeinen Kritik dieses großen Gesammtganzen nicht ohne Ungerechtigkeit verantwortlich machen würde.

Da die Theorie des Geschmacks und der Ruhm des Architekten durch die Analyse der Details, der Profile und der Verhältnisse der ganzen äußern Anordnung des Palastes von Versailles wenig gewinnen würden, so wollen wir unsere Leser lieber mit einigen besonderen Erfindungen dieses Gesammtganzen unterhalten, bei welchen sich die Prachtliebe Ludwig XIV. durch das Talent des Architekten trefflich unterstützt fand.

Hauptsächlich in dem Innern, und zunächst in der großen Galerie des Palastes gefiel sich Mansart, von Le Brun unterstützt, einige jener Erfindungen des dekorativen Genie's Italiens, obgleich in einem mehr reichen als reinen Geschmack wieder in's Leben zu rufen. Die Galerie von Versailles ist gewiß die größte dieser Art, die man kennt. Man hat sie öfters für ihre Breite zu lang finden wollen. In dieser Be-

ziehung ist es nicht leicht, Verhältnisse zu bestimmen, die auf festen Grundsätzen beruhen. Man kennt solche Galerien, welche zwei-, drei- und viermal so lang als breit sind; die von Versailles ist siebenmal so lang, ohne unverhältnißmäßig zu scheinen. Das wichtigste Verhältniß ist das der Breite zu der Höhe; und hier wie in den meisten Pieçen dieser Art, hat Mansart der Höhe das Doppelte der Breite gegeben. Die Verzierung dieser Galerie besteht in marmornen Pilastern zwischen Arkaden mit Spiegeln, welche mit den gleichmäßigen Bogenfenstern übereinstimmen. Das Gewölbe wurde von Le Brun gemahlt, welcher hier in allegorischen Compositionen die Kriegs- und Großthaten Ludwigs XIV. dargestellt.

Die Kapelle des Schlosses von Versailles ist gewiß eines der Werke, welche die höchste Idee von dem Talente Mansarts geben. Durch die zwei Etagen, die er ihr gab, wußte er sie sehr geschickt zu einem doppelten Gebrauche einzurichten. Ihr unterer Theil, aus Säulenhallen bestehend, macht sie zu einer öffentlichen Kirche; und bloß ihre obere Etage, in Galerien von korinthischen Säulen, steht mit den Appartemens in Verbindung und bildet die Kapelle des Palastes, mit welchem diese Galerien sich in gleicher Fußbodenhöhe befinden. Dieß ist auch der Grund, warum er die Reichthümer der Kunst für diese obere Region vorbehalten.

Der allgemeine Plan besteht in einem Schiffe, vor welchem sich innerhalb eine unter der Tribune des Königs angebrachte Halle befindet, und welches mit zwei ringsherum laufenden Abseiten begleitet ist. Das Erdgeschoß begreift die Höhe eines Untersatzes in Arkaden auf Pfeilern, über welchen sich die korinthische Säulenordnung erhebt, welche die oberen Galerien ziert. Die Form des Planes ist die eines Parallelogramms, welches im Chor der Capelle sich in einen Theil des Kreises endigt. Ihre Länge beträgt außerhalb 22 Toisen 11 Fuß; ihre Breite 11 Toisen 4 Fuß; ihre Höhe

im Mittelpunkte des Gewölbes 13 Toisen und die Höhe der korintischen Säulenordnung 38 Fuß.

Das Ganze ist von festen Steinen erbaut, die in der größten Vollkommenheit zugerichtet sind. Man kann das Verdienst dieser Zurichtung und die unerschütterliche Solidität des Gebäudes nicht genug beloben. Das Eine hat zur schönen Ausführung der Theile der Architektur beigetragen, und das Andere bewiesen, daß die Eleganz und die Leichtigkeit der griechischen Säulenordnungen sich mit den Materialien und der Bauart dieses Landes sehr gut vertragen. Indessen hätte der Geschmack, in dem Gewölbe eine weniger schwerfällige Art der Dekoration erfordert, als die der gemalten Composition ist, welche das ganze Gewölbe einnimmt. Man glaubt, daß dasselbe, wenn es mit Feldern geziert worden, welche der Architektur und ihrer Säulenordnung entsprochen hätten, dem Ganzen mehr Einheit und Mannigfaltigkeit gegeben haben würde.

Obgleich Einige dem Le Notre die allgemeine Idee der Orangerie des Schlosses von Versailles zugeschrieben und die große Composition dieses Denkmals das Hauptverdienst desselben ausmacht, so ist es doch gewiß, daß Julius Hardouin Mansart der Architekt desselben war. Nicht weniger gewiß ist es, daß dieß Gebäude seiner Architektur, dem männlichen und einfachen Charakter, durch welchen es sich auszeichnet, seiner schönen Ausführung, dem Effekte seiner Construktion selbst und der großen Treppe, welche das pittoreske und grandiose Ganze vervollständigt, seinen gerechten Ruhm verdankt, den es immer genossen. Alles dieß folglich, selbst angenommen (was nicht bewiesen ist), daß Le Notre der Urheber der ersten Idee gewesen: Alles dieß, sagen wir, gehört Mansart an, und ihm gebührt die Ehre des schönsten Werkes der Architektur, das man in Versailles findet.

Indessen gibt es in den zum Hauptgebäude dieses unermeßlichen Schlosses gehörigen Theilen und in der Stadt

Versailles selbst noch mehrere seiner Schöpfungen, die man nicht übergehen würde, wenn sie sich anderwärts isolirt befänden oder zu den Arbeiten eines, an großen Unternehmungen weniger fruchtbaren Architekten gehörten. Wir könnten des mit Solidität erbauten und verständig eingetheilten großen Gebäudes Grand-Commun; der ehemaligen Pfarrkirche und des zu ihrem Dienste gestifteten Hauses der Missionäre; der Construktionen der Menagerie und jener von Trianon erwähnen. Was man mit diesem letztern Namen benennt, bestand ehemals blos in drei Pavillons, welche der König an der Stelle eines Weilers, genannt Trianon, erbaut. Da diese Pavillons abgebrochen worden, führte Mansart statt derselben ein einstöckiges Gebäude auf, welches mit einer jonischen Säulenordnung von Marmor geziert und mit einer Balustrade mit Figuren und Vasen gekrönt wurde.

Er baute mit einer außerordentlichen Schnelligkeit das Haus Saint-Cyr. Wir lesen, daß man bei diesen Arbeiten mit Inbegriff der Soldaten, die man dabei beschäfftigt, bis zweitausend fünf hundert Menschen angestellt. Die Arbeiten wurden den 1. Mai 1685 begonnen. Dieß Gebäude, welches in einer Masse von 108 Toisen in der Länge besteht und drei, durch zwei Flügel abgetheilte Höfe in einer Reihe bildet, konnte den 15. Mai des folgenden Jahres schon meublirt werden und war im Juli des nämlichen Jahres ganz vollendet.

Dasjenige Denkmal Mansarts aber, für welches wir die Aufmerksamkeit des Lesers besonders in Anspruch nehmen müssen, ist ohne Zweifel der Dom der Invaliden zu Paris.

Zieht man blos seine Größe, seine Construktion und seinen Reichthum in Betracht, muß man es in die erste Reihe der Denkmäler dieser Art setzen. Nach dem Urtheile der Meisten nimmt es in derselben den dritten Platz ein. Man muß hier besonders bemerken, daß dieser Dom, nicht wie beinahe

alle Uebrigen, in den Plan und das Ensemble einer Kirche in Form eines Kreuzes gehörte, dessen vier Arme ein sphärisches Gewölbe vereinigt. Die Kuppel der Invaliden ist beinahe ein isolirtes Gebäude; und diese Lage konnte Mansart, sowohl hinsichtlich der innern Anordnung, als der Construktionsmittel, deren er sich bediente, gewisse neue Combinationen einflößen.

Es scheint in der That gewiß, daß das Projekt einer Kuppel anfänglich weder in den Absichten des Anordners des Denkmals, noch in den des Architekten der Invaliden gelegen. Dieß beweist die Kirche, so wie sie von ihrem Urheber, Liberal Brüant, projektirt und vollendet worden. Als man auf die Idee verfiel, das Gesammtganze des Denkmals der Invaliden durch einen Dom zu verschönern, konnte dieser nur an dem äußersten Ende des Schiffs der Kirche Statt finden, woraus in der That, zwei in einander gehende Kirchen entstehen mußten, die mit einander durchaus in keiner Beziehung standen.

Wie dem auch seyn mag, so war dieß für Mansart eine Schwierigkeit mehr zu lösen, und man ist allgemein einverstanden, daß es Geschicklichkeit erforderte, die Construktion seines Doms mit der der Kirche so zu verbinden, wie er sie verband, indem er sehr glücklich die beiden Architekturen in Uebereinstimmung zu bringen wußte.

Der allgemeine Plan der ganzen Composition bildet ein Viereck, in welchem sich eine Art von griechischem Kreuz beschrieben findet, dessen Arme sehr verkürzt sind, und in dessen Mittelpunkte sich der Dom erhebt. Auf jeder Ecke des Vierecks befindet sich eine zirkelförmige Kapelle. Der Plan des Doms bildet unten ein Achteck, bestehend aus vier großen Seiten, wo sich die Arkaden befinden, und aus vier kleinen, welche die Masse der Pfeiler selbst bildet, durch deren Mitte ein gewölbter Durchgang in die erwähnten runden Kapellen

führt. Die Arme des Kreuzes, oder die vier kleinen Schiffe sind mit gekuppelten korinthischen Pilastern geziert, die ein Gebälk tragen, welches um die Pfeiler des Doms herumgeht, und zugleich acht Säulen, zwei an jedem Pfeiler, krönt, die nur bestimmt zu seyn scheinen, einem Balkon zu Stützen zu dienen.

Die überhängenden Gewölbe, welche mit Malereien verziert sind, tragen ejn rundes Gebälk, auf welchem sich die Masse des Doms erhebt, dessen durchmesser 75 Fuß beträgt. Diese Masse der Kuppel ist inwendig mit einem Untersatze geziert, auf welchem sich eine Ordnung zusammengesetzter gekuppelter Pilaster mit einem vollständigen Gebälk befindet. Sie ist in den unter sich völlig gleichen Zwischenräumen, welche die Kuppelungen der Pilaster bilden, mit zwölf Fenstern durchbrochen. Ueber denselben erhebt sich das doppelte Gewölbe, welches dieses Innere beschließt, und einen und denselben Anlauf hat. Das untere Gewölbe ist sphärisch und abgestutzt, so daß es eine große runde, durch ein Karnieß begränzte Oeffnung darbietet. Die ganze innere Curve ist mit doppelten Gurtbogen in Feldern mit vergoldeten Rosetten verziert. Die doppelten Gurtbogen entsprechen jeder Gruppe der gekuppelten Säulen; ihre Zwischenräume sind mit Malereien geziert. Der Theil des obern Gewölbes, welcher durch die Oeffnung des erstern wahrgenommen wird, ist ein erhöhtes Sphäroid. Sein Gipfel enthält eine große Composition von Malerei von La Fosse. In dem untern Theile, welcher durch das erste Gewölbe verdeckt ist, befinden sich zwölf runde Dachöffnungen, welche auf die äußeren Fenster stoßen, so daß die Malereien ein sehr schönes Licht erhalten, ohne daß man von unten wahrnimmt, woher es kömmt.

Von außen gesehen, besteht die Architektur des Doms aus drei Theilen: einem Untersatze, einem mit korinthischen Wandsäulen gezierten Thurme, und einer Attika in Pilastern mit

Strebepfeilern, in Form von Kragsteinen. Der äußere Umriß der Kuppel ist, wie an der St. Paulskirche zu London, von Zimmerwerkgebilden mit Blei bekleidet und mit vorstehenden Rippen geziert, welche seitdem mit Kupfer überzogen worden.

Eine sehr elegante Laterne, die sich in einen kleinen Glockenthurm endigt, bildet die allgemeine Endverzierung dieser ganzen Masse und hat 76 Fuß 6 Zoll in der Höhe. Die ganze Höhe des Gebäudes von dem Gipfel des Kreuzes bis zu dem äußern Pflaster beträgt 310 Fuß.

Da Mansart, wie schon erwähnt worden, aus dem Dome der Invaliden nichts Anderes als einen Zusatz oder eine Verlängerung der schon beendigten Kirche machen konnte, so war er genöthigt, ihm einen besondern Eingang und ein Portal auf der Seite zu geben, wo das Gebäude an das Land stößt. Dieses Portal wurde, wie es nicht anders seyn konnte, zu dem Zwecke erfunden oder componirt, um mit dem Aufriß des Doms übereinzustimmen, welches weit besser, als anderwärts, das damals herrschende System der Portals mit mehreren Säulenordnungen rechtfertigt. Eine Gerechtigkeit, die man dem Architekten widerfahren lassen muß, ist, daß diese Composition von zwei jonischen und korinthischen Säulenordnungen eine bessere Anordnung, als viele andere Portale dieser Art, darbietet; daß sie sich mit einer großen Regelmäßigkeit an die Seitentheile des Gebäudes anschließt, und daß wenigstens das Auge nicht durch die Anwendung von Strebepfeilern in Form von Flügelspitzen beleidigt wird, deren seltsame Umrisse die meisten dieser Portale entstellen.

Will man den Geschmack Julius Hardouin Mansarts in der Composition und der Ausführung dieses großen Gesammtganzen würdigen, so muß man gestehen, daß dieß ohne Vergleich das Verständigste und Eleganteste unter allen seinen Werken ist. Die Plane und Aufrisse von Denkmälern dieser

Art können nicht mit der Strenge beurtheilt werden, wie die Gebäude, welche reiner Formen und einfacher Anordnungen fähig sind. Wenn besonders das Große und Einfache schon in irgend einem denkwürdigen Gebäude den höchsten Punkt, welchen die Kunst erreichen kann, bezeichnet haben, bleibt der Neuerungssucht nichts mehr übrig, als sich durch untergeordnete Eigenschaften auszuzeichnen.

Nachdem die Kuppel der St. Peterskirche in Rom in den unermeßlichen Dimensionen von dem nicht minder unermeßlichen Genie Michel Angelos ausgeführt worden, wurde sie der Nachahmungspunkt aller Architekten; aber sie brachte auch diejenigen in Verzweiflung, welche mit ähnlichen Unternehmungen beauftragt waren. Es konnten sich keine Gelegenheiten mehr darbieten, in Größe, Höhe und Majestät mit der Basilika von St. Peter zu wetteifern. Blos im Kleinen nachmachen, was so sehr im Großen ausgeführt war, würde blos als eine abgeschmakte Wiederholung erschienen seyn. Es gelang indessen Julius Hardouin Mansart bei den Invaliden zu Paris und Christoph Wren bei der St. Paulskirche zu London, besonders in der innern Anordnung sich einige neue Bahnen zu öffnen.

Wir haben von der Neuheit der, mit Bogen durchbrochenen Pfeiler, im Dom der Invaliden gesprochen. Aber eine sinnreichere Erfindung Mansarts waren die drei concentrischen Gewölbe, die sich auf dem Thurme des Doms erheben, und wovon die beiden inneren von Stein und das äußere von Zimmerwerk aufgeführt worden. Indem er auf diese Weise sein Gewölbe verdreifacht, hatte er den Vortheil, der äußern Kuppel eine dem Aeußern seines Gesammtganzen angemessene Höhe zu geben. Wenn man aber den Durchmesser von 57 Fuß betrachtet, auf welchen sich die innere Breite der Kuppel reduzirt, kann man sich leicht vorstellen, wie groß das Mißverhältniß dieses Maaßes mit dem einer Höhe von 220 Fuß

gewesen wäre. Mansart übrigens wußte in der Combination der drei Gewölbe das glückliche Mittel zu finden, die Composition des erwähnten gemalten Gewölbes zu beleuchten.

Bei Denkmälern dieser Art muß die Kritik eine Menge von Umständen und verschiedenen Gesetzen des Ueblichen in Betrachtung ziehen, denen der Architekt sehr oft seine Kunst und seinen Geschmack unterzuordnen genöthigt ist. Nichts ist gewöhnlicher, als daß er sich gleichsam gezwungen sieht, das große Princip der Einheit des Plans und des Aufrisses den Bedürfnissen der Solidität, oder den Schicklichkeiten der Dekoration oder endlich dem Verfahren der Construktion aufzuopfern. Wenn man nur irgend etwas Neues schaffen will, fällt man leicht in das Bizarre. Man muß gestehen, daß der Architekt des Doms der Invaliden sich in einer sehr vernünftigen Mitte zwischen der Strenge der Formen und jener übertriebenen Regellosigkeit zu halten gewußt, welche der Gebrauch schon in die Combinationen der Bau- und Verzierungskunst eingeführt.

Im allgemeinen empfiehlt sich das Gebäude durch eine sehr sorgfältige Construktion, durch eine genaue Ausführung, durch eine Anwendung regelmäßiger Details und Profile. Man findet fast nirgends schiefe Formen, krumme Linien oder überflüssige Verzierungen; zwar auch Nichts, was man klassisch nennen könnte, aber auch Nichts, was mit den wesentlichen Grundsätzen der Kunst im Widerspruch stünde. Fügen wir hinzu, daß es ein reiches und elegantes Gesammtganzes darbietet, bei welchem die Leichtigkeit sich mit der Festigkeit vereinigt, die Mannigfaltigkeit nicht die Einheit vernichtet, und dessen Anblick ein Gefühl von Bewunderung erregt, welches der Kritik Stillschweigen gebietet.

Das Jahr 1699 zeichnete sich in dem Leben Julius Hardouin Mansarts durch die Construktion des Platzes Ludwigs des Großen aus, die er an eben der Stelle unternahm, wo

das Hotel Vendome stand, dessen Name beibehalten worden. Seine Gebäude waren schon bis zur Höhe der ersten Etage gediehen, als sie wieder eingerissen und der Umfang des Plazes um ein Dritttell verringert wurde. In seinen gegenwärtigen Maasen enthält der Platz 75 Toisen auf 70. Seine Form bildet ein Achteck. Seine Architektur besteht in korinthischen Pilastern mit Vorbäuen in Säulen von der nämlichen Ordnung. Diese große Säulenordnung ruht auf einem mit Fugenschnitten gezirten Untersatze, welcher mit Bogen durchbrochen, die sowohl zu Festern im Erdgeschosse, als zu Thüren zu den Wohnungen dienen, in welchen der ganze Umfang der Gebäude eingetheilt ist. Man hat gegen diesen Platz und seine Architektur einigen Tadel erhoben. Was den Plan betrifft, hatte, wie man behauptet, der Architekt gefehlt, in diesem großen Umkreis nur zwei Ausgänge angebracht zu haben, wodurch er eher den Anschein eines Hofes als eines Platzes erhält. Ferner hat man die Giebel der Vorbäue und die schweren gebrochenen Mansarden-Dächer getadelt. Nichts desto weniger muß man sagen, daß seitdem nichts so Merkwürdiges zu Stande gebracht worden.

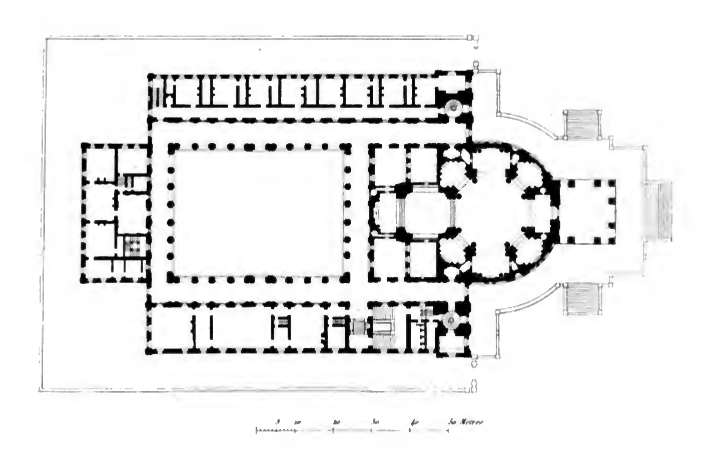
Man darf auch den Siegesplatz zu Paris nicht übergehen, zu welchem der nämliche Architekt die Zeichnungen gegeben. Sein Plan beschreibt ein Oval und sein Aufriß ist beiläufig im Geschmacke des vorhergehenden, aber in jonischen Pilastern. Obgleich übrigens dieser Platz viel kleiner ist, verdankt er seiner Lage den Vortheil, mehr Ausgänge und mannigfaltigere Oeffnungen zu haben.

Július Hardouin Mansart war in Wahrheit der Architekt seiner Epoche, der Günstling Ludwigs XIV., und derjenige Künstler, welcher am Ersten geeignet war, den Absichten dieses großen Königs zu entsprechen und ihn in allen seinen Ansichten zu unterstützen. Es fehlte ihm Nichts, was das Talent aufzumuntern und den Ehrgeiz zu befriedigen vermag.

Mit einem unermeßlichen Vermögen vereinigte er die ausgezeichnetesten Ehrenstellen, Titel und Aemter. Der König dekorirte ihn mit dem St. Michelsorden, ernannte ihn zu seinem ersten Architekten mit dem Titel und Amte eines Ober-Intentanden und allgemeinen Anordners seiner Gebäude, so wie der Künste und Manufakturen. Er wurde als Protektor in die königliche Akademie der Malerei und Bildhauerei aufgenommen. Die Pflichten, die ihm diese Stelle auferlegte, wurden von ihm mit dem glücklichsten Erfolge erfüllt. Er stellte dem König vor, die Akademie wünsche ihren alten, seit einiger Zeit unterbrochenen Gebrauch zu erneuern, ihre Werke den Augen des Publikums auszustellen. Der König billigte dieses Vorhaben und befahl, daß diese Ausstellung in der großen Galerie des Louvres Statt finden sollte.

Beiläufig um die nämliche Zeit bewirkte Julius Hardouin Mansart vom König die Wiederbezahlung der ganzen Summe der Pensionen, welche durch die Auslagen, die der Krieg verursacht, auf die Hälfte reduzirt worden. Zugleich verlieh der König auf seine Verwendung der Akademie, alle nach Antiken abgegossenen Figuren, welche sowohl zur Verzierung ihrer Sääle als zum Studium ihrer Zöglinge dienen sollten.

Julius Hardouin Mansart starb im Jahre 1708 beinahe plötzlich zu Marly in einem Alter von drei und sechzig Jahren. Sein Leichnam wurde nach Paris transportirt und in seiner Pfarkirche zu St. Paul beigesetzt, wo man ihm ein Grabmahl errichtete, an welchem die Bildhauerarbeiten von Coysevox waren.



E. Ollivier sc.

ÉGLISE ET MONASTÈRE DE LA SUPERGA, PRÈS DE TURIN.

Filippo Ivara.

geboren zu Messina im Jahre 1685, gestorben im Jahre 1735.

Da zufolge des Titels, den wir den Archichtekten beigelegt, deren Geschichte diese Sammlung enthält, eine große Celebrität die Bedingung der Auswahl war, die wir unter derselben getroffen, so könnte es sich wohl ereignen, daß, wie die Erfahrung in mehr als einer Art bewiesen, in Folge von Revolutionen des Geschmacks und der entgegengesetzten Umstände Männern ein hoher Ruf zu Theil würde, deren Werke man als Beispiele aufstellen müßte, nicht von dem, was man thun, sondern was man vermeiden soll. Zum Glücke für unsere Sammlung hat den ersten Talenten selten eine hohe Celebrität gefehlt; und wenn es, im entgegesetzten Sinne, Irrthümer hinsichtlich des Ruhmes gab, so waren sie wenigstens selten. Der Einzige, den man uns vielleicht beschuldigen könnte, in unserm, übrigens mehr historischen als theoretischen Werke bestätigt zu haben, ist derjenige, welcher Borromini betrifft; und diesen haben wir Sorge getragen, mit einer Kritik zu begleiten, die geeignet ist, uns zu rechtfertigen. Man kann sich überzeugen, daß wir uns gehütet, die Anhänger der Borrominischen Schule in unsere Sammlung aufzunehmen. Glücklicherweise auch haben wir, indem wir den Lauf der Zeiten verfolgt, gefunden, daß die meisten Architekten, die, obgleich mit einem weniger reinen Geschmacke und mit minder strengen Grundsätzen sich, seit Borromini, in der Architektur berühmt gemacht, sehr weit

davon entfernt waren, seine Nachahmer zu seyn; und unter diese muß man Filippo Ivara zählen, der sich durch Werke, die in mehr als einer Hinsicht sehr empfehlungswürdig sind, eine wohlverdiente Celebrität erwarb.

Ivara scheint beiläufig das Schicksal Galeazzo Alessi's zu Genua gehabt zu haben. Nach den Successionskriegen und den Siegen des Königs Victor Amadeus suchte Turin seine zerstörten Gebäude wieder herzustellen. Es wurde größtentheils nach einem neuen Plane wieder aufgebaut; aber der Geschmack der Architektur hatte viel von seiner Größe und von der Reinheit des Styls der alten Meister verloren. Eine neue Schule der Unordnung hatte die Natur aller Grundsätze verändert, und die Kunst der Anarchie aller Willkühr preisgegeben. Glücklicher Weise drang dieser schlechte Geschmack nicht in alle neue Construktionen Turins; und diese Stadt verdankte dieses Glück wahrscheinlich Ivara.

Man muß wirklich sagen, daß er eine sehr gute architektonische Bildung genossen. Wir lesen im Milizia, daß er von Fontana erzogen worden; aber dieser Biograph sagt nicht von welchem. Da es vier Architekten dieses Namens gab, so ist aus der Zeit der Geburt und des Todes Ivara's leicht abzunehmen, daß sein Lehrer Carlo Fontana seyn mußte, welcher 1634 geboren wurde, 1714 mit Tod abging und ein Schüler Bernini's war. Man weiß, daß die Schule Bernini's weit davon entfent war, die Ausschweifungen des Geschmacks und die Verdorbenheit der Schule Borromini's zu theilen. Carlo Fontana war zwar der Richtung des Geistes seiner Zeit gefolgt, aber weit hinter den Neuerern zurückgeblieben; und Ivara hätte damals keinen besseren Führer finden können.

Er war zu Messina im Schoose einer alten, aber armen Familie geboren, in welcher die Neigung zu den Künsten schon einheimisch war, indem Einer seiner Brüder die Bildhauerkunst ausübte. Bald verkündigte sich in ihm die Nei-

gung zur Baukunst. Indessen hattte er, ohne sie gänzlich abzuschwören, noch seinen ersten Studien zu entsagen den geistlichen Rock angezogen, entschlossen nach Rom zu gehen und seinen Beruf in einer oder der andern Laufbahn auf die Probe zu stellen.

In Mitte einer Stadt, welche die schönsten Muster der Architektur darbietet, mußte nothwendig die Neigung zu derselben in ihm wieder erwachen. Er trat, wie schon erwähnt, in die Schule Carlo Fontana's, und zeigte ihm unter anderen Versuchen seines Talents, die Zeichnungen eines Palastes, erfunden nach den Ideen der Pracht, wie er sich solche für ein ähnliches Gebäude vorgestellt hatte. Nachdem Fontana die Zeichnungen untersucht, gab er sie ihm mit den Worten zurück: *Vergessen Sie Alles, was Sie bisher gelernt haben, wenn Sie in meiner Schule bleiben wollen.* Sogleich gab er seinem neuen Schüler den Palast Farnese und einige andere Paläste von einem edlen und zugleich einfachen Styl zu kopiren und hörte nicht auf, ihm die Einfachheit als die Bedingung des Schönen in der Architektur zu empfehlen.

Ivara bedurfte dieser Lehren. Er war voll Feuer und nur zu sehr zu dem manierirten und gekünstelten Geschmacke geneigt, welchen bei den neueren Völkern die Manie der Veränderung für eine Wirkung des Genie's gelten lassen möchte, da er doch nur das Kennzeichen der Erschöpfung ist. Er widmete sich nun ohne Unterlaß den ernsten Studien, als einzigem Vorbeugungsmittel dieser Art von Krankheit. Aber der Weg des Studiums uud der Arbeit führt eher zur Wissenschaft, als zum Vermögen. Bald hätte ihn die Armnth in die Nothwendigkeit versetzt, sich anderwärts Hülfsmittel zu verschaffen, wenn nicht Einer seiner Landsleute, welcher Kammermeister bei dem Kardinale Ottoboni war, ihn mit diesem Prälaten bekannt gemacht, welcher dem jungen Künstler bald

einige Mitel verschaffte, obgleich im Kleinen, Talente zu üben, welche glücklichere Gelegenheiten entwickeln sollten.

Der Herzog von Savoyen, welcher König von Sizilien geworden, ließ Juvara nach Messina kommen und durch ihn einen sehr schönen Palast an dem Hafen dieser Stadt aufführen. Er ernannte ihn in der Folge zu seinem Architekten mit einer jährlichen Pension von dreitausend fünf hundet Livres. Bald nahm er ihn mit sich nach Turin zurück und gab ihm, mehr und mehr mit seinen Diensten zufrieden, die reiche Abtei Selve, deren Einkommen über fünftausend Livres betrug.

Juvara wurde damals zugleich Architekt der Stadt Turin, das heißt, derjenige, welcher am Meisten zur Ausführung des Verschönerungs-Systems beitrug, welches dieselbe durch die Regelmäßigkeit ihrer Massen zu einer der angesehensten Städte Italiens machte.

Auf Befehl der ältesten Tochter des Königs führte er die Façade der Karmelitenkirche auf dem St. Karlsplatze auf. Diese Façade hat nichts Merkwürdiges. Sie hat Etwas von dem damals für alle Kirchen-Façaden allgemein gewordenen Systeme, das heißt, mit mehreren angeklebten Säulenordnungen übereinander, welche kein anderes Verdienst haben können, als das einer glücklichen Anwendung der jeder Säulenordnung eigenthümlichen Verhältnisse und der Regelmäßigkeit der Formen und der Details. Juvara scheint hier durch die Anwendung der widerwärtigen geschweiften halben Giebel und die Widerholung der Vorsprünge und verstümmelten Frontons den Gebräuchen der Zeit zu viel aufgeopfert zu haben.

Unter vielen Werken Juvara's bemerkt man die große Treppe des königlichen Palastes, die Kirche des Berges-Carmel, die königliche Kapelle des Jägerhofes, die Marställe, die Orangerie und die Galerie dieses Palastes; besonders aber den Palast Stupigni, welcher ganz von ihm erbaut worden.

Dieser Palast war zu einem Jagdschlosse bestimmt. Man bemerkt darin einen Saal von einer sonderbaren Erfindung. Er steht mit vier, nach einem kreuzförmigen Plane angeordneten Wohnungen für die Prinzen in Verbindung, so wie mit Seitengebäuden für die Herren des Hofes, für die Jagdoffiziere und für die Jäger. Nach Maffei bietet diese Composition weder Fehler noch Bizarrerie dar. Man muß, fügt er hinzu, die Erfindung, das Genie und den mit Klugheit verbundenen Geschmack, so wie die Kunst bewundern, mit der er stets seinen Gegenstand im Auge behielt und den guten Grundsätzen treu verblieb, von welchen, sagt er, Ivara sich niemals entfernt.

Wir glauben, daß dieses Lob verdient sei, wenn man die Geschicklichkeit Ivara's in der verständigen Eintheilung und jene Art von Einsicht betrachtet, welche vielerlei Combinationen einem regelmäßigen Plane unterzuordnen weiß. Man muß auch gestehen, daß Maffei, wenn er den Styl und den Geschmack Borromini's und seiner Anhänger mit dem Geschmacke und dem Style Ivara's verglich, allerdings die Vortrefflichkeit der Werke dieses letzten Architekten rühmen konnte. Sein Urtheil bezieht sich dann blos auf den Vergleichungspunkt, den er sich gesetzt. Ohne Zweifel war Ivara, wie wir schon erwähnt haben, weit von der Bizarrerie der Schule entfernt, die ihm vorhergegangen. Gleichwohl aber hat seine Architektur, sowohl in den Grund- und Aufrissen als in der Decoration bei weitem das Verdienst nicht, welches Maffei in derselben erkennen will.

Um Ivara richtig zu beurtheilen, muß man seinen Styl und seine Manier nach dem schönsten und berühmtesten seiner Denkmäler, nach der Kirche della Superga würdigen, von welcher Paroletti im Jahre 1808 die Zeichnungen und eine neue Beschreibung herausgegeben. Umstände aller Art haben dieß Gebäude berühmt gemacht, und sein Platz allein, der

ihm seinen Namen mitgetheilt, mußte ihm ein neues Interesse verleihen.

Den Namen Superga erhielt ein Berg anderthalb Stunden von Turin, weil dieser Ort, sagte man, auf dem Rücken der Berge liegt (super terga montium). Die Kirche und das dabei befindliche Kloster werden aus allen Gegenden der Stadt wahrgenommen. Auf diesem erhabenen Punkte verabredeten Victor Amadeus und der Prinz Eugen den Vertheidigungsplan von Turin, welches im Jahre 1706 von den Franzosen belagert wurde. Victor Amadeus that ein Gelübd, zur Dankbarkeit gegen Gott auf eben dieser Stelle einen prächtigen Tempel zu erbauen, wenn der Angriff, den er im Schilde führte, glücklich ausfallen und er die Franzosen zwingen würde, die Belagerung aufzuheben. Er siegte; Turin und ganz Piemont wurden befreit und der Fürst beschloß, sein Gelübd zu erfüllen. Indessen wurde das Gebäude erst im Jahre 1715 von Ivara begonnen nnd im Jahre 1731 vollendet.

Wenn man die Gründe nicht kennt, von welchen wir eben Rechenschaft abgelegt, so kann man es seltsam finden, daß man an einem so öden Orte ein so prachtvolles Gebäude aufgeführt. Aber der Zweck des Stifters war, Gott ein Denkmal der Dankbarkeit darzubieten, welches sowohl die Wohlthat als seinen Urheber verkündige. Die Erhabenheit der Lage, der höchsten auf der Hügelkette, welche den Po begränzt, schien einen Gegenstand der Bewunderung mehr und ein doppeltes Mittel darzubieten, die religiösen Absichten des Königs zu offenbaren.

Ivara entwarf demnach einen Plan, geeignet, mit der Votivkirche ein, sowohl zum Dienste derselben, als zugleich zu einem Seminarium bestimmtes Congregationshaus zu verbinden.

Man kann diesen Plan nicht genug beloben. Er begreift ein Gesammtganzes von beiläufig 500 Fuß in der Länge auf

300 Fuß in der Breite, welches ein langes, regelmäßiges und in allen seinen Theilen symetrisches Viereck bildet. Das Gebäude des Klosters ist sehr geschickt mit der Kirche verbunden. Sein Inneres bietet einen prächtigen Hof von 150 Fuß Länge mit zwei Etagen Säulenhallen und ringsherumlaufenden Wohnungeu dar. Das Ganze umgibt eine Umfangsmauer, welche sich an die, um und vor der Kirche befindliche anschließt.

Der äußere Plan der Kirche verbindet sich mit diesem Gesammtganzen durch einen mehr als halbzirkelförmigen Theil, vor welchem sich ein Frontispice in Säulen, vier in der Fronte uud drei in der Tiefe, befindet. Die mittlere Säulenweite, sowohl der vorderen als der hinteren Sänlen, beträgt das doppelte der übrigen Säulenweiten: eine Unregelmäßigkeit, zu welcher man, zwar nicht den nothwendigen Grund, sondern ein blos wahrscheinliches Motiv in den drei Stufenaufgängen finden könnte, welche der Architekt sowohl vorne, als auf den Seiten, den erwähnten drei Säulenweiten gegenüber angebracht.

Dieser äußere, mehr als halbzirkelförmige Theil schließt sich an zwei zurücktretende Massen an, welche mit Pilastern, ebenfalls von korinthischer Ordnung, geziert sind. Sie verbinden sich auf jeder Seite mit dem Kloster und machen einen Theil der Façade der Kirche aus; auf jeder derselben erhebt sich sehr schicklich ein Glockenthurm, welcher der Masse der Kuppel zur Begleituug dient.

Im Innern verändert sich der mehr als halbzirkelförmige Theil in ein Polygon, welches den halben Durchmesser überschreitend, den Umfang der Kuppel bildet, deren Stützpunkte die Massen der Pfeiler der Arkaden und der Abtheilungen sind, in welchen sich die ringsherum angebrachten Kapellen befinden. Was den Chor und den Hochaltar betrifft, so befinden sich diese in einer Verlängerung des Raumes, welchen die Kirche einnimmt. Im Allgemeinen beruht dieser ganze

Plan auf einer sehr sinnreichen Combination. Es ist nicht mehr eine einfache und groß gedachte Architektur, sondern Gewandtheit des Geistes, Geschicklichkeit der Erfindung, ohne zu viel Willkühr.

Was man von der allgemeinen Verständigkeit des Planes sagen muß, gilt auch von dem ganzen Aufriß. So bietet die äußere Façade mit dem vor derselben befindlichen Portikus von vier Säulen eine Anordnung dar, die, ohne sehr rein zu seyn, doch mit dem ganzen Uebrigen ganz gut übereinstimmt, und besonders das Verdienst der Einheit in ihren Verhältnissen sowohl mit der Masse der Gebäude, an welche die Kirche sich anschließen muß, als mit der, der Kuppel hat. Diese hat den Vortheil, der Haupt-Gegenstand zu seyn und zu scheinen, und der Architekt wußte den, bei Compositionen dieser Art sehr gewöhnlichen Fehler zu vermeiden, sie nur eine untergeordnete oder höchstens eine Nebenrolle spielen zu lassen, indem sie häufig mit der allgemeinen Anordnung nicht gehörig verbunden ist.

Man muß zugleich bemerken, daß die Kuppel, sowohl von außen als von innen, von einer weit verständigern Composition ist, als man der damals herrschenden Manier, das Neue in Ermangelung des Bessern zu suchen, hätte erwarten sollen. Die Curve des Doms und die Anordnung ihres Untersatzes machen dieses Gesammmtganze zu einem der Besseren, die es gibt. Die Solidität vereinigt sich hier mit einer Einfachheit, welche nicht ohne Eleganz ist, und die Construktion bietet dem Künstler Lehren dar, die man in späteren Werken zu benützen gewußt.

Was die Masse betrifft, findet man, daß die Höhe der Kuppel von innen 150, von außen 165 und mit Inbegriff der Laterne 200 Fuß beträgt. Ihr innerer Durchmesser ist 56, ihr äußerer 80 Fuß. Hinsichtlich ihrer Größe gehört sie demnach in die erste Reihe der Kuppeln zweiten Rangs.

Um von dem Geschmacke der Verzierung dieser ganzen Architektur zu sprechen, muß man der Freigebigkeit des Fürsten, welcher sowohl in der Anwendung der schönsten Materialien, als in dem Luxus der Säulen, des Pflasters und der Bekleidung von Marmor durchaus nichts gespart, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Es wäre zu wünschen, daß in allen diesen Details der Verzierung, die auch den Schmuck der Architektur ausmachen und fast immer ihrem Charakter folgen, ein strengerer und edlerer Geschmack herrschen möchte. Man bedauert ohne Zweifel, in dieser so manche willkührliche Details, so manche Bastardform und so manche überflüssige Verzierung oder zum Theil fehlerhafte Conturen, wie z. B. gebrochene Giebel, unnütze Vorsprünge, unbedeutende Füllungen tadeln zu müssen. Indessen gibt es in der Architektur so viele Arten von Verdienst, so viele verschiedene Abstufungen in der Wichtigkeit ihrer Resultate wie ihrer Effekte, daß ein einziges Verdienst, wenn es hervorstechend ist, genügt, um Mängel in den Details verschwinden oder verzeihen zu lassen. Wir sagen demnach, daß Trotz mancherlei kritischer Bemerkungen, die Meinungen ziemlich allgemein übereinstimmen, in dem Denkmale della Superga einen einfachen und zugleich malerischen Effekt, ein mit vieler Einsicht combinirtes Ganzes, eine schöne Erfindung des Plans und eine große Geschicklichkeit der Construktion anzuerkennen.

Das Talent Ivara's hatte sich nicht blos auf Turin konzentrirt. Alle Jahre brachte er den Winter in Rom zu, während welcher Zeit die Arbeiten in Piemont eingestellt wurden. Er besaß immer eine Vorliebe für Rom, und hätte gewünscht, daß die Bestellung irgend eines Werkes ihn veranlassen möchte, sich dort niederzulassen.

Während eines Aufenthaltes daselbst gab er die Zeichnungen und machte das Modell zu einer Sakristei sammt einem Kapitels-Saale für die St. Peterskirche. Man hat dieses Projekt

mit mehreren anderen von verschiedenen Urhebern aufbewahrt. Das Projekt Ivara's hätte ein großes und prächtiges Gebäude dargeboten. Das Lokal der Sakristei ist in einer elliptischen Form; man hätte aber mehr als einen Fehler daran zu rügen gefunden. Das Erdgeschoß der Façade des Kapitels besteht in einem Untersatze, auf welchem sich korinthische Pilaster von der Höhe der beiden Etagen erheben. Die mit Säulen gezierten Fenstereinfassungen entbehren eines angenehmen Verhältnisses.

Zu welchen kritischen Bemerkungen auch das Projekt eines Gebäudes Stoff bieten mag, welches durch seine Lage einen unmittelbaren Vergleich mit der St. Peterskirche würde veranlaßt haben, so darf man doch nicht zweifeln, daß wenigstens seine Architektur in mehr als einer Hinsicht mit dem Geschmacke der Architektur des großen Denkmals übereingestimmt hätte, dessen Charakter Ivara studirt zu haben scheint. Das Schicksal wollte, daß die Unternehmung der Sakristei der St. Peterskirche um mehr als ein halbes Jahrhundert aufgeschoben wurde, und die Liebhaber der Architektur glauben, daß sie durch diese Verzögerung nichts gewonnen.

Während Ivara sich zu Rom befand, bat der König von Portugal den König von Sardinien auf das Angelegentlichste um die Erlaubniß für diesen Architekten, sich nach Lissabon begeben zu dürfen. Man erzählt, daß, als Ivara eben im Begriffe war, abzureisen, der Provinzial der französischen Minimen den Plan der großen Treppe für den Aufgang vom spanischen Platze zu dem Kloster della Trinità del monte von ihm verlangt, den er ihm schon seit langer Zeit versprochen. Ivara hatte nur noch einen Augenblick Zeit, nahm eine Feder und improvisirte eine Zeichnung, deren Ausführung, wie man versichert, das nachher ausgeführte Projekt Franz de Sancti's weit übertroffen haben würde. Dieß ist mehr oder weniger das Schicksal, welches die häufigen Ver-

änderungen des Geschmacks bei den Neueren, vielen Werken der Kunst vorbehalten. Wie viele Künstler gibt es nicht, deren Talenten nichts gefehlt, als daß sie in einem bessern Geschmacke gebildet; und wie viele Denkmäler, denen nichts zu wünschen wäre, als daß sie zu einer andern Zeit erfunden worden!

Während seines Aufenthaltes zu Lissabon entwarf Juvara die Plane zu der Patriarchalkirche und zu einem Palaste für den König. Man rühmt im Allgemeinen die Pracht dieser Gebäude. Der Architekt wurde von dem Fürsten mit Gunstbezeigungen überhäuft und zum Ritter vom Christusorden mit einer jährlichen Pension von fünfzehn tausend Livres ernannt.

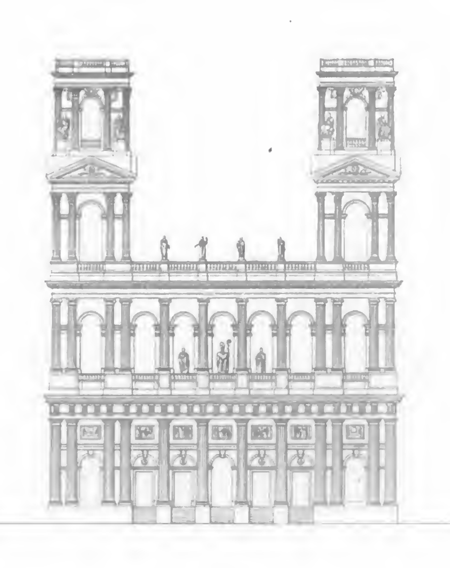
Bevor er nach Turin zurückging, wollte er London und Paris besuchen. Kaum wieder in Piemont angelangt, wurde er nach Mantua berufen, um die Kuppel der St. Andreaskirche, und nach Mailand, um die Façade der berühmten St. Ambrosiuskirche aufzuführen.

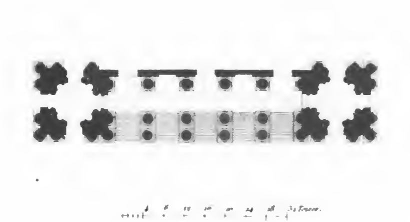
Man sieht wenig Privathäuser, welche nach den Zeichnungen Juvara's erbaut worden. In der That, wenn man Turin ausnimmt, wo er sich am längsten aufhielt, und wo man unter anderen Werken dieser Art den Palast des Grafen Birago di Borghe als ein Muster der Eintheilung und des Geschmacks anführt, mußten allenthalben, wo ihn sein Ruf hinführte, große Unternehmungen ihn abhalten, für Partikuliers zu arbeiten. Vielleicht scheute man sich auch, wegen seiner Gewohnheit, im Großen zu arbeiten, sein Talent zu minderen Arbeiten in Anspruch zu nehmen.

Da der königliche Palast zu Madrid abgebrannt, beeilte sich der König von Spanien, Juvara kommen zu lassen, welcher seiner Einladung Folge leistete. Aber kaum hatte er angefangen, seine Plane in's Reine zu bringen, als ihn eine Krankheit befiel, die ihm in einem Alter von fünfzig Jahren den Tod verursachte.

Was man von dem moralischen Charakter dieses Künstlers weiß, ist, daß er von einer fröhlichen Gemüthsart, ein Freund des Vergnügens und ein angenehmer Gesellschafter war, und die Sparsamkeit weiter trieb, als der Sinn dieses Worts gewöhnlich zu verstehen gibt.

SERVANDONI.





PORTAIL DE St SULPICE, À PARIS.

T. 2. p. 285

Servandoni,

geboren im Jahre 1695, gestorben im Jahre 1766.

Dieser Künstler, welcher sich im achtzehnten Jahrhundert, besonders in Paris, eine sehr große Celebrität erworben, verdankte sie mehr als einem Talente, wovon ein einziges hingereicht haben würde, seinen Ruf zu begründen. Die Malerei, die er zunächst kultivirt und besonders der Theil derselben, auf welchen er sich verlegt, veranlaßte ihn zu einigen Studien der Architektur; und diese hinwieder öffnete ihm ihre Hülfsquellen und lieh ihm die großen Mittel, die er in der Kunst der Theater-Dekoration oder in der Composition öffentlicher Feste mit so glücklichem Erfolge anzuwenden wußte.

Zu Florenz geboren, gewann dort Servandoni eine sehr lebhafte Neigung zum Zeichnen und zur Malerei. Die Art der Beschäftigung seiner ersten Jugend und der Lehrer (der berühmte Pannini), von welchem er den ersten Unterricht erhielt, hatten einen unbezweifelten Einfluß auf die Richtung seines Genie's. Pannini hatte sich damals durch eine besondere Art von Gemälden bekannt gemacht, welche mit Landschaftsszenen die Ansicht von Denkmälern und Ruinen der antiken Architektur vereinigte. Die Verbindung dieser beiden Arten von Gegenständen erfordert, daß der Landschaftsmaler auch Architekt, oder der Architekt auch Landschaftsmaler sei.

In dieser Schule begann Servandoni beides zu werden. Seine Ruinen- und Landschaftsgemälde, welche gegenwärtig die Kabinete der Liebhaber zieren, waren die Vorspiele zu den großen Erfindungen, zu denen sein Talent einst berufen seyn sollte.

Er mußte den Kreis seiner Studien erweitern. In dieser Absicht ging er nach Rom und begann unter Johann Joseph de Rossi, nützlicher aber noch in den antiken Denkmälern der ewigen Stadt, ernstlich die Architektur zu studiren. Er hatte sich zunächst nur vorgenommen, in die Darstellung dieser herrlichen Trümmer mehr Korrektheit und Wahrheit zu bringen, als die Maler des Kunstzweiges, dem er sich gewidmet, gewöhnlich hinein zu bringen pflegen.

Servandoni schien mehr für den Ruhm als für das Glück zu arbeiten. Aber wie man oft bemerkt, führt der Ruhm eher zum Glück, als das Glück zum Ruhme. Sein Ruf verbreitete sich bald, wozu seine Reiselust ebenfalls beitrug. Diese führte ihn nach Portugal, wo er die Dekorationen für die italienische Oper malte und mehrere Projekte zu öffentlichen Festen und Belustigungen entwarf. Der Erfolg übertraf seine Erwartungen; er wurde mit dem Christusorden geziert, weswegen man ihn seitdem allgemein den Ritter Servandoni nannte.

Im Jahre 1724 kam er nach Frankreich. Sein Ruf, welcher ihm dahin vorausgegangen, verschaffte ihm bald die Leitung der Dekorationen der Oper. Im Jahre 1728 entwickelte er in der Oper Orion zum Erstenmale den Zauber seiner Kunst. Ganz Paris glaubte sich an die Mündungen des Nils, mitten unter die Ruinen der Pyramiden versetzt. Es scheint, daß man damals bei diesem Theater zum Erstenmale die Täuschung kennen gelernt, welche der Effekt einer großen Composition, begünstigt durch die Richtigkeit der Linien, das Edle der Massen und die Wahrheit der Formen hervorzubringen vermag, wenn das Blendwerk der Linien- und

der Luftperspektiven sich mit dem Zauber der Farbe und einer wohlverstandenen Vertheilung des Lichtes vereinigt.

Auch nahm von diesem Augenblicke an das Schauspiel der Oper eine neue Richtung. Während des Zeitraumes von ungefähr achtzehn Jahren, als die Unternehmung ihrer Dekorationen Servandoni anvertraut war, führte er deren mehr als sechszig aus und ließ alle seine Vorgänger weit hinter sich zurück. Zu seinen schönsten Compositionen zählt man die des Palastes des Ninus, des Tempels der Minerva, der Elisäischen Felder, des Palastes der Sonne und der Moschee Skanderbegs. Bei allen diesen Szenen brachte die Magie der Perspektive, der Beleuchtung und einer geschickten Ausführung bei den Zuschauern einen außerordentlichen Enthusiasmus hervor.

Indessen urtheilte man, daß der Künstler in der Dekoration des Genius des Feuers für die Oper l'Empire de l'Amour sich selbst übertroffen. Die glückliche Vertheilung der Lichter und der Glanz der Farben brachten einen Effekt hervor, welchen zu beschreiben unmöglich ist. Aus einer in der Mitte der Szene befindlichen transparenten Urne schienen Lichtstrahlen auszugehen, welche auf alle Dekorationen einen Glanz warfen, den die Augen kaum zu ertragen vermochten.

Wofür man Servandoni besonders Dank wissen muß, ist, daß er in Erfindungen, bei welchen die Decorateurs, die sich an keine Regel gebunden glauben, sich nur zu oft von allen Vorschriften einer regelmäßigen Nachahmung entfernen, eine beständige Achtung nicht nur für die Wahrscheinlichkeit, sondern auch für die Wahrheit behielt. Er erlaubte sich seinerseits in der Darstellung seiner Gebäude durchaus keinen Aufriß, bei welchem er die Möglichkeit der Ausführung nicht durch den Plan hätte nachweisen können.

Im Jahre 1731 nahm ihn die königliche Akademie der Malerei und Bildhauerei als Landschaftsmaler zu ihrem Mit-

gliede auf. Das Gemälde, welches er zu seiner Aufnahme ausführte, war eine sehr malerische Composition, welche einen Tempel, begleitet von einigen Ruinen darstellte.

Im folgenden Jahre stellte Servandoni sein Modell des Portals von Saint-Sülpice aus, und bald wurde der erste Stein dazu gelegt. Aber um die Reihe der dekorativen Unternehmungen nicht zu unterbrechen, die seinem Namen eine so große Celebrität erworben, verschieben wir es, von diesem großen Werke sammt seinen übrigen architektonischen Arbeiten am Ende dieses Artikels zu sprechen.

Die szenischen Dekorationen in ihrer Anwendung bei'm Theater betrachtet, sind gewöhnlich nur eine Nebensache des Schauspiels, ein Mittel, den Effekt der dramatischen Handlung mit dem Lande und dem Orte, wo dieselbe als vorgehend dargestellt wird, in Uebereinstimmung zu setzen. Man verdankte es Servandoni, demjenigen, was eigentlich nur Begleitung des Drama ist, den vollen Werth einer Art von Drama ohne Worte geben zu können und den Geist an einer szenischen Handlung blos durch Hülfe der Augen zu interessiren.

Als er im Jahre 1738 den Gebrauch des Saales der Maschinen im Schlosse der Tuilerien erhielt, verfiel er auf den Gedanken, dem Publikum ein dramatisches Schauspiel blos in Dekorationen zu geben. Das Stück Pandora, welches er in diesem ganz neuen Systeme componirte, erwarb ihm ein großes Ansehen als Mahler und Dichter zugleich. Er nahm sein Süjet aus folgenden Versen des Horaz, L. 1. Ode 3.

Post ignem aetheria domo
Subductum, macies, et nova febrium
Terris incubuit cohors.

Die Eröffnung des Stücks stellt das Chaos und seine Entwicklung nach den Ideen der Dichter dar. Auf die Verwirrung folgte das Bild der Natur, so wie sie es unter dem

goldenen Zeitalter beschreiben, und diese verschiedenen Veränderungen dienten der Geschichte Pandorens zum Prolog. Ihre Hinwegführung aus dem Himmel durch Merkur, ihr Aufenthalt auf dem Olymp, wo sie die Geschenke der Götter erhielt, das Geschenk der berüchtigten Büchse und ihre Rückkehr auf die Erde bildeteten eine Reihenfolge von Szenen, die eben so neu als glänzend waren. Keine lebende Figur mischte sich in die Handlung. Ein Anschein pantomimischer Personen wurde durch mehrere tausend gemalte Figuren bewirkt, unter welchen Mehrere en relief die Götter und Göttinen mit ihren Gefolgen darstellten und in einer immerwährenden Bewegung schienen. Diese große Darstellung, welche über eine Stunde dauerte, endigte sich durch die Oeffnung der unglücksschwangern Büchse und durch das Bild der Uebel, die sie über die Erde verbreitete.

Das Hinabsteigen des Aeneas in die Hölle, die Abentheuer des Ulysses, die Geschichte Hero's und Leanders, die der Alceste und eine große Anzahl anderer mythologischer oder geschichtlicher Darstellungen beschäfftigten achtzehn Jahre lang das dekorative Genie Servandonis. Insbesondere hat sich die Erinnerung seiner Darstellung des Hinabsteigens des Aeneas in die Hölle erhalten, bei welcher er sieben Veränderungen der Szene ausführen ließ. In der That eignete sich das Süjet zu einer eben so zahlreichen als an auffallenden Contrasten abwechselnden Aufeinanderfolge derselben. Im höchsten Grade begünstigte er die plötzlichen Uebergänge von der Finsterniß zum Lichte, vom Fürchterlichen zum Anmuthigen. Man hielt allgemein dafür, daß der Künstler in diesem Schauspiel die höchste Vollkommenheit erreicht, deren es fähig sei, welches ihm die lebhafteste Bewunderung der Zuschauer auf die unzweideutigste Weise zu erkennen gab.

Aber auch die öffentlichen Feste waren für Servandoni glückliche Gelegenheiten, sein Talent für Dekoration in einer

andern Weise auszuüben. Den ersten Anlaß hierzu bot ihm das im Jahre 1739 zu Paris gefeierte Friedensfest. Er wurde mit der Aufführung des Hauptmonuments beauftragt, welches zum Feuerwerk dienen sollte. Es bestand in einer großen pyramidalen Construktion nach einem viereckigen Plane, auf einem großen Untersatze ruhend, der mit dorischen Pilastern geziert war, vor welchen sich Statuen von scheinbarem Marmor befanden, die den Frieden, den Ueberfluß und andere allegorische Personen darstellten. Die Krone der pyramidalen Masse bildete eine, mit Kunstfeuer gefüllte Kugel.

Bei dem Feste, welches bei Gelegenheit der Vermählung Elisabeths von Frankreich mit Don Philipp, Infanten von Spanien, veranstaltet wurde, übertraf Servandoni Alles, was man in dieser Art in Paris gesehen hatte; und man ist noch jetzt der Meinung, daß er hierin von Niemand übertroffen worden. Als Stelle für seine Dekoration wählte er sich den Raum, welchen die Seine von der Pont-Neuf bis zur Pont-Royal durchfließt: eine sehr glückliche Lage, um eine ungeheuere Menge von Zuschauern den Anblick dieses Schauspiels genießen zu lassen. Vor dem Platze, welchen die Bildsäule Heinrichs IV. ziert, und folglich in der Mitte des Flusses auf der Spitze der Insel wurde das zur Ausführung des Feuerwerks bestimmte Gebäude aufgeführt. Dieß bildete einen Tempel in der Form eines Parallelogramms, umgeben von dorischen Säulen von vier und einem halben Fuß im Durchmesser und 32 Fuß in der Höhe. Alle Reichthümer der Architektur, in Verzierungen, Basreliefs und Bildsäulen waren an demselben verschwendet. Auf diesem, dem Hymen geweihten Tempel erhob sich eine Attika mit einer Platform, die eine Endverzierung trug, welche dieses Ganze auf 80 Fuß erhöhte. Zwischen der Pont-Neuf und der Pont-Royal hatte Servandoni auf zwei großen, mit einander verbundenen Nachen einen prächtigen, achteckigen Saal erbaut. Die Nachen, welche den

Untersatz bildeten, waren durch Massen künstlicher Felsen verdeckt, die aus dem Grunde des Flusses emporzusteigen schienen. Acht Treppen führten auf eine Terrasse, deren Oberfläche der Saal einnahm. Dieser bestand ganz in Arkaden, von welchen Lüstres in farbigen Transparenten herabhingen. In der Mitte des Gebäudes erhob sich eine isolirte Säule mit ähnlichen, nach Etagen geordneten Transparenten. Das Innere dieses großen Saales war amphitheatralisch mit Stufen umgeben, welche für die Musikanten bestimmt waren. Ludwig XV. und sein ganzer Hof beehrten dieses Fest mit ihrer Gegenwart und mehr als achtzigtausend Zuschauer konnten demselben bequem beiwohnen.

Im Jahre 1755 wurde Servandoni an den Hof des Königs von Polen und Churfürsten von Sachsen berufen. Er verfertigte dort die Dekorationen zu der Oper Aetius. Der glückliche Erfolg erwarb ihm außer einem ansehnlichen Geschenke eine Besoldung von zwanzigtausend Livres mit dem Titel eines architect-decorateur Sr. polnischen Majestät.

Aber Werke von einer längern Dauer sollten Servandoni einen minder flüchtigen Ruhm und einen ehrenvollen Rang im Reiche der schönen Künste sichern. Ein großes Denkmal, die Kirche von Saint-Sulpice, wurde zu Paris im Jahre 1646 nach den Zeichnungen Le Veau's begonnen und im nämlichen Jahre von der Königin Anna von Oestreich, der damaligen Regentin des Königreichs der erste Stein dazu gelegt. Die im Jahre 1678 unterbrochenen Arbeiten wurden erst im Jahre 1718 unter der Leitung Oppenord's, General-Direktors der Gebäude und Gärten des Herzogs von Orleans, damaligen Regenten des Königreichs wieder angefangen. Dieser Architekt stand zu jener Epoche als Zeichner in großem Ansehen. Wenn man aber die Sammlung seiner in Kupfer gestochenen Werke zu Rathe zieht, so bemerkt man in ihm unwillkührlich, gleichviel in welchen Grade, einen jener zahl-

reichen Erben des Geschmacks, welcher um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts in Italien die Architektur verdorben einen Fortsetzer der Borromini und der Guarini.

Diese Meister haben, besonders in den Portalen der Kirchen, der Bizarreri den freiesten Spielraum gegeben.

Die große Höhe, die man den Schiffen der christlichen Tempel gab und die Mannigfaltigkeit, sowohl in dem Plane als in dem Aufrisse dieser Gebäude haben nie erlaubt, bei der Dekoration ihrer Portale die Einheit und Einfachheit der Peristyle der antiken Tempel in Anwendung zu bringen. Dieß beweist die Unmöglichkeit, welche die größten Architekten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts erfahren, die Maaße der Vorderseiten ihrer Kirchen mit den regelmäßigen Verhältnissen und Anordnungen zu verbinden, welche die Anwendung der griechischen Säulenordnungen in isolirten Säulen erfordert.

Die Kirche von Saint-Sulpice, eine der größten und höchsten, die es gibt, sollte durch die Anwendung der angeklebten Säulenordnungen von unregelmäßig verstümmelter Zeichnung verunstaltet werden, welche der Geschmack und der Gebrauch damals eingeführt hatten. Die Fundamente eines solchen Portals waren schon gelegt und diese große Vorderseite sollte nach den Projekten Oppenords aus der Erde emporsteigen. Dieß ist genug gesagt um abzunehmen, daß sie eine geschmacklose Wiederholung jener schiefen oder gebrochenen Linien, jener Wellenformen, jener unvernünftigen Details der Verzierung würde dargeboten haben, durch welche man gewöhnlich die Effekte, die Mannigfaltigkeiten und die Reichthümer der antiken Kunst zu ersetzen suchte.

Da erschien Servandoni. Er verfertigte ein neues Modell, welches ein Jahr lang der öffentlichen Kritik ausgestellt blieb. Der Einfluß seines Rufs und vielleicht auch der Reiz der Neuheit erwarben dem Werke den öffentlichen Beifall.

Eine durch gerade Linien gebildete Kirchenfaçade, eine regelmäßige Säulenordnung von isolirten Säulen, eine Architektur, bei welcher endlich die Säulenordnungen wieder mit ihrem eigenen Charakter, mit der Richtigkeit ihrer Verhältnisse und nach der Natur ihrer wahren Bestimmung erschienen, war damals in der That etwas Neues. Fügen wir hinzu, daß Servandoni Geschmack am Großartigen hatte, und daß er in seinem Projekte mit großen imposanten und mannigfaltigen Massen eine Anordnung zu vereinigen wußte, die, mit einer analogern Endverzierung als diejenige, die er adoptirt, vielleicht die glücklichste gewesen wäre, die man bisher erdacht, um der großen Höhe unserer Kirchen zu entsprechen.

Indem er die Architektur seines Portals nach einem sehr großen Maßstabe entwarf, und in einer Länge von 184 Fuß Stockwerke von Säulenordnungen ohne Vorsprünge und Verkröpfungen wählte, fand er das Mittel, dem Ganzen eine große Majestät zu geben und der Kirche eine Halle von großem Umfange zu verschaffen. Der merkwürdigste Theil dieser ganzen Composition ist ohne Zweifel die untere Säulenordnung, deren Charakter und Details sich weit mehr der Physionomie der wahren griechisch-dorischen Ordnung nähern, als man bisher zu erzielen gesucht. Servandoni, genöthigt, der obern Etage solide Stützen zu geben, faßte den Entschluß, die Säulen des Erdgeschosses zu verdoppeln, nicht wie es Perrault nach der Länge der Colonade des Louvres gethan, sondern nach der Tiefe seines Peristyls. Auf diese Weise gewähren die Säulen, wenn man sich dem Portal gegenüber befindet, den Vortheil der Isolirung und der gleichen Säulenweiten, wodurch man auch vollkommen regelmäßige Räume für die Vertheilung der Dreischlitze und Metopen gewann. Bei Ansicht dieser dorischen Ordnung sollte man glauben, daß Servandoni einige Ahnung der dorischen Säulenordnung der griechischen Tempel gehabt, von welcher er zu jener Epoche

schwerlich eine positive Kenntniß haben konnte. Es liegt in der That in den scharf behauenen Cannelirungen seiner Säulen, in der freien und kräftigen Manier seines Capitäls, seiner Dreischlitze, seiner viereckigen Sparrenköpfe etwas Grandioses, was man in keiner der neueren dorischen Säulenordnungen seiner und der frühern Zeit findet.

Die zweite Etage dieses schönen Portals besteht aus einer Galerie in Arkaden, deren Pfeiler mit jonischen Wandsäulen, nicht mit eingemauerten, geziert sind. Es scheint gewiß, daß Servandoni über dieser Etage einen Giebel angebracht, welcher den Raum zwischen den, an den beiden Ecken der Vorderseite sich erhebenden zwei Thürmen ausgefüllt. Man behauptet, daß dieser Giebel, im Jahre 1770 vom Blitze getroffen, den Einsturz gedroht. Man brach ihn gänzlich ab und stellte über dem Gebälke der jonischen Säulenordnung, auf Sockeln, welche stehen geblieben, Bildsäulen, welche später wieder weggenommen worden. Vielleicht hat man den Giebel zwischen den Massen der beiden Thürme, die seinem Effekte schaden mußten, eben nicht zu bedauern; aber es wäre zu wünschen, daß man die Bildsäulen wieder aufstellen möchte, die sehr schicklich den Zwischenraum zwischen den beiden Thürmen einnehmen und vielleicht die durch denselben verursachte Leere verbessern könnten.

Uebrigens wurden diese Thürme, welche einen Theil des Gesammtganzen des Portals ausmachen, demselben sehr geschickt beigefügt, ohne die Einheit zu zerstören. In der Anordnung ihrer beiden oberen Etagen wurde schon mehr als eine Veränderung vorgenommen. Die Letzte, viel glücklicher als die Erste, ist von Chalgrin, dessen Projekt nur an einem Thurme zur Ausführung kam. Der Andere ist nach der nämlichen Zeichnung noch zu beendigen.

Zu dem allgemeinen Plane Servandonis gehörte ein großer Platz vor der Kirche. Nach dem einzigen Hause, das

man noch sieht, und welches von ihm als der Anfang des Platzes erbaut worden, dem man keine Folge gegeben, kann man auf den Charakter der soliden und in ihrer Einfachheit edlen Wohnungen schließen, mit welchen dieser große Platz umgeben worden wäre. Aber dieses Lokal blieb lange unaufgeräumt; und seit einigen Jahren kamen neue Projekte zum Vorschein, welche die Ausführung der früheren dieses Architekten nicht mehr gestatten.

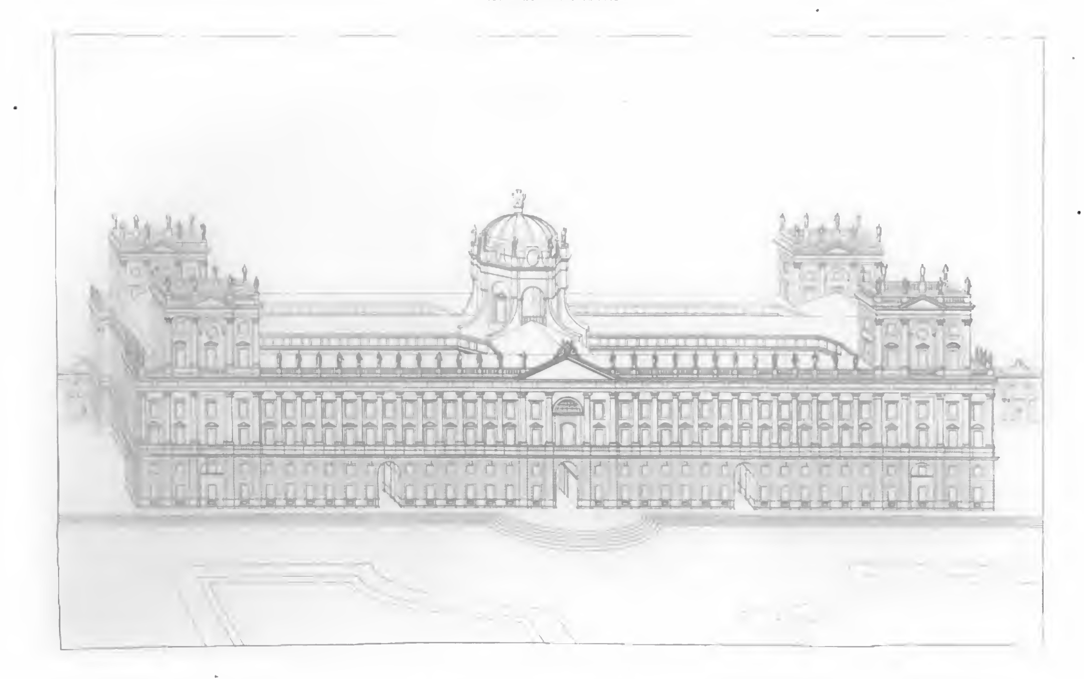
Es ist sehr Schade, daß man das Genie Servandoni's zu sehr geübt, Projekte zu erfinden, deren Größe selbst ihre Ausführung verhinderte. Man hat demnach von ihm viele Erfindungen und wenig Denkmäler anzuführen. Er hatte ein schönes Modell zu einer Kirche für das Kloster der grands-Augustins zu Paris ausgeführt. Er gab die Zeichnungen zu einem Triumpfbogen für das Thor, welches man ehemals la porte de la conférence nannte, und die zu einem großen Theater mit allem was dazu gehört. Aber eines seiner merkwürdigsten Projekte war das eines großen Platzes, welcher der Platz Ludwigs XV. zwischen den Tuilerien und den Elisäischen Feldern werden sollte. Dieser Platz, zu den öffentlichen Festen bestimmt, hätte in seinen Galerien fünf und zwanzigtausend Menschen fassen können, ohne die unzählbare Menge zu rechnen, die in dem Umkreise selbst Raum gefunden. Er wäre mit dreihundert sechzig Säulen und hundert sechs und dreisig Arkaden sowohl in- als auswendig geziert worden.

Wenn man an die Menge von Werken denkt, mit welchen Servandoni sowohl in Frankreich, als in anderen Ländern beauftragt war, sollte man glauben, daß er ein großes Vermögen hinterlassen haben müßte. Es war dem nicht also. Was er in seinen eigenen Angelegenheiten nie begriff, war die Bedeutung des Wortes Oekonomie. Da er eine gute Tafel und die Freude liebte, war seine erste Sorge, seine Vergnügungen mit zahlreichen Freunden zu theilen; denn

Freunde dieser Art sind niemals selten. Das Geld floh geschwinder aus seinen Kassen als es hineinkam, und die Verfolgungen seiner Gläubiger zwangen ihn mehr als einmal, eine Zuflucht in anderen Ländern zu suchen.

Nach vielen Reisen, Arbeiten und Widerwärtigkeiten ließ er sich aufs Neue in Paris nieder, wo er indessen nicht mehr angestellt wurde. Er starb im Jahre 1766.

L. VANVITELLI.



PALAIS DU ROI DE NAPLES, À CASERTE.

E. Ollivier sc.

T. 2, p. 297

Lodovico Vanvitelli.

geboren zu Rom im Jahre 1700, gestorben im Jahre 1773.

Dieser Architekt, einer der ersten des achtzehnten Jahrhunderts und Urheber gewiß des größten Gebäudes, welches in seinem Jahrhundert aufgeführt worden, war zu Rom geboren. Sein Vater Caspar van Vitel, zu Utrecht geboren, wurde in gewisser Hinsicht Italiener, weil er sich in Italien niedergelassen. Sein Name mußte demnach, wie es immer geschieht, die Endung der Sprache des Landes annehmen. In seinem neunzehnten Jahre kam er nach Rom, vervollkommnete sich in der Landschafts- und Architektur-Malerei und übte sein Talent in den vornehmsten Städten Italiens. Er ließ sich endlich zu Rom nieder, wo er zum Bürger und zum Mitglied der Akademie von St. Lukas aufgenommen wurde, und hinterließ bei seinem Tode seinem Sohne als Haupterbschaft eine Ueberlieferung guter Doktrinen, schöner Beispiele und einen ehrenvollen Ruf, welchen dieser zu erhalten suchen sollte.

Der junge Vanvitelli verkündigte sehr frühzeitig, daß er denselben übertreffen werde. In einem Alter von sechs Jahren führte er schon die Reißfeder und zeichnete nach der Natur. Er war ein geschickter Maler und Meister in einem Alter, wo man gewöhnlich erst anfängt, Schüler zu seyn. Kaum zwanzig Jahre alt, malte er für den Kardinal Aquaviva in der St. Cäcilienkirche die Reliquienkapelle al fresco, und das Bildniß der Heiligen in Oel. Mehrere Werke dieser

Art machten, daß man ihn unter die geschickten Maler damaliger Zeit zählte, und da er bereits unter Jvara die Architektur studirte, gab er alle Hoffnung, daß er seinen Meister übertreffen werde.

Auf diese Voranzeigen hin nahm wirklich der Kardinal Saint Clemens keinen Anstand, ihn nach Urbino zu führen, um den Palast Albani zu restauriren. Dort wurde Vanvitelli mit der Erbauung der St. Franziskus- und der St. Dominikuskirche beauftragt. Und da sein Ruf wie sein Talent gleich frühe gereift, wurde er in einem Alter von sechs und zwanzig Jahren zum Architekten der St. Peterskirche ernannt.

Diese große Basilika war zwar, was ihre Construktion betraf, seit sehr langer Zeit vollendet. Aber ihre Dekoration forderte noch große Arbeiten. Dahin gehörten die herrlichen Musivmalereien, welche ihre Kapellen zieren und dort die berühmtesten Gemälde in, dem Lokale angemessenen Maasen ersetzen, welche die meisten Originale nicht erreichen. Vanvitelli wurde beauftragt, mehrere derselben zu kopiren, um sie dann in Mosaik übertragen zu lassen.

Von nun an nahm er Theils in der Wirklichkeit, Theils durch seine Projekte an allen großen Arbeiten seiner Epoche Theil. Dem Nikolaus Salvi in der Leitung des Wassers zur Fontaine von Trevi beigesellt, theilte er dessen Beschwerden. Er selbst berichtet uns in einer der von seiner Hand geschriebenen Denkschriften, welche die Akademie von St. Lukas in Rom aufbewahrt, daß er freiwillig mit vielen anderen Architekten zu dem Projekte des großen Portals von St. Johann von Lateran konkurirt. Zwei und zwanzig Zeichnungen wurden in einem Saale des Quirinals dem Urtheile der Akademiker vorgelegt. Die Projekte Vanvitelli's und Nikolaus Salvi's erhielten den Vorzug. Aber der Papst wählte das Projekt Galilei's, übertrug Salvi die Fontaine

von Trevi, und Vanvitelli die Arbeiten von Ankona. Der Letztere hatte zwei Zeichnungen zu dem Portale übergeben. Die erste bestand in einer einzigen Säulenordnung für die ganze Höhe. In der Zweiten sah man zwei Säulenordnungen übereinander; die untere von korinthischen isolirten Säulen; die obere Ordnung war eine zusammengesetzte, mit Frontispice, Geländersäulen und großen Statuen.

Vanvitelli begab sich nun nach Ankona, wo er ein fünfeckiges Lazareth, mit einer Bastion, einem Hafendamme von dreihundert römischen Palmen in der Länge, auf fünfzig in der Tiefe, mit einem schönen mit dorischen Säulen gezierten Eingang (Thore) erbaute. Ohne diese Stadt und ihre Umgebungen zu verlassen, hatte er eine große Menge Projekte, Theils neue, Theils zur Restauration auszuführen; zum Beispiel: für die Reliquienkapelle von San Cyriaco, für die Jesuskirche, für die des heiligen Augustin's, für das Haus der geistlichen Uebungen; zu Macerada für die Kapelle della Misericordia; zu Perusa für die Kirche und das Kloster der Olivetaner; zu Pesaro für die Magdalenenkirche; zn Foligno für die Kathedralkirche; zu Siena für die Kirche des heiligen Augustin's.

Im Jahre 1745 entwarf er während seines Aufenthaltes zu Mailand ein Projekt zu dem Portale der dortigen Domkirche. Er wählte einen Styl, welcher zwischen der antiken Architektur und der des Mittelalters die Mitte hielt. Aber die politischen Zeitverhältnisse erlaubten nicht, der Unternehmung Folge zu geben.

Zu Rom führte Vanvitelli einige Vergrößerungen an der Bibliothek des Collegiums der Jesuiten, und an ihrem Hause zu Frascati, genannt la Rufinella, einige Restaurationen aus. Er componirte die Dekoration einer Kapelle vom größten Reichthum, welche nach Lissabon transportirt und in der Kirche der Jesuiten ausgeführt wurde. Aber seine

größte Unternehmung war das Kloster von St. Augustin, eines der ansehnlichsten von allen Gebäuden, welche Rom besitzt.

Vanvitelli war derjenige, welcher das berühmte Unternehmen mit den eisernen Reifen ausgeführt, welche um die Kuppel der St. Peterskirche gelegt wurden, um den Fortschritten des Risses Einhalt zu thun, der sich zu Anfang des letzten Jahrhunderts an derselben geoffenbart. Er hat uns selbst eine Beschreibung des Verfahrens hinterlassen, das er dabei angewandt. Die Erfahrung scheint seitdem bewiesen zu haben, daß dieser Riß eine sehr natürliche Wirkung des Setzens des Mauerwerks war und von keinem schiefen Drucke herrührte, da die sphärischen Gewölbe keinem solchen unterworfen, und folglich diese Reife überflüßig waren. Bottari hat viel gegen dieses Verfahren reklamirt, und indem er behauptet, daß diese Art von Beschädigung ein nothwendiges und unvermeidliches Ereigniß bei allen Kuppeln sei, hat er daraus den Schluß gezogen, daß man keine bauen müsse: eine Frage, die unserm Gegenstande allzu fremd ist.

In den erwähnten Denkschriften gibt sich Vanvitelli für den Urheber der großen Gerüste aus, deren man sich im Innern der Kuppel der St. Peterskirche bedient, um die Risse auszufüllen. Aber Bottari und selbst die Meinung von ganz Rom eignen die Erfindung derselben Zabaglia zu. Ein ähnlicher Streit über die Urheber einer Construktion von der nämlichen Art herrscht zwischen Fontana und Zabaglia. Was man mit Gewißheit weiß, ist, daß Letzterer die Ausführung besorgte. Bei solchen Arbeiten ist es indessen nichts Seltenes, daß sich ähnliche Debatten über den Urheber einer Idee und denjenigen erheben, welcher dieselbe ausgeführt.

Vanvitelli beschäftigten zu Rom noch andere, mehr oder minder wichtige Unternehmungen. Hierunter gehörten die großen Dekorationen, welche in der St. Peterskirche die Feier des Jubeljahres von 1750 erforderte, die Illumination

der Kuppel, deren Effekte er einer neuen Composition unterwarf, Projekte für eine Seligsprechung, der Katafalk der Königin von England, Theils projektirte, Theils ausgeführte Anordnungen für die, in den Ueberresten der Bäder Diokletian's angebrachte große Kirche des Karthäuserklosters.

Sein Ruf hatte den höchsten Grad erreicht. Als der König von Neapel, Karl III., nachheriger König von Spanien, zu Caserta einen Palast wollte aufführen lassen, der den größten und prächtigsten, welche die europäischen Souveraine erbaut, nicht nachstehen sollte, war er daher auch nicht unschlüssig, Vanvitelli zu wählen. Eine so schmeichelhafte Wahl forderte hinwieder den Architekten zu Anstrengungen auf, welche der Wichtigkeit der Unternehmung und der Ehre, die ihm widerfuhr, angemessen waren. Bei dem Anblicke dieses Werkes überzeugt man sich, daß der allgemeine Gedanke des Urhebers mit dem Auftrage, den er erhielt, im Verhältniß stand. Eine größere Composition von einem Palaste gibt es nicht in Europa. Wenn das sechszehnte Jahrhundert, obgleich in minder bedeutenden Massen, Paläste im Style einer strengern Architektur, die mehr das Gepräge antiker Formen trug, reicher an klassischen Details und von einer höhern Harmonie war, hervorgebracht, so hat hingegen der Palast Vanvitelli's den Vortheil, das zu seyn, was man nirgends anderwärts in den modernen Werken von großem Umfange findet: ein unermeßliches, auf den einfachsten Ausdruck reduzirtes Ganzes, eins in jedem seiner Theile, einfach mit Mannigfaltigkeit, vollendet in allen Beziehungen: ein Gesammtganzes, von welchem man nichts hinweg und nichts hinzu zu thun vermöchte.

Zuverläßig verdankte es Vanvitelli der Erfindung seines Planes, die zahlreichsten Verbindungen zu vereinigen und sie auf einer Oberfläche von 950 Neapolitanischen Palmen in der Länge und 700 in der Breite zusammen zu drängen.

19*

Indessen muß man diesem Raume noch als wesentliche Zugabe den großen elliptischen Platz hinzufügen, welcher sich durch zwei kleine hervorstehende Flügel an das Hauptgebäude anschließt. Dieser Platz, von welchem fünf Straßen auslaufen, ist mit Gebäuden umgeben, welche zu Wohnungen für das Dienstpersonale, und für die Garden zu Fuß und zu Pferde mit allem ihrem Zubehör bestimmt sind.

Der allgemeine Plan des eigentlichen Palastes bildet ein langes Viereck, welches in seinem innern Raum durch ein Gebäude, in Form eines Kreuzes, in vier große Höfe getheilt ist, so daß jeder der Letzteren einen viereckigen Palast von 300 Palmen in der Länge, auf 200 in der Breite bildet. Man begreift aus dieser einfachen Erzählung, welche unermeßliche Ausdehnung dieses Gesammtganze von Gebäuden haben würde, wenn dasselbe, statt in ein vierfaches Viereck geordnet zu seyn, wie einige andere wohlbekannte Paläste eine einzige lange Linie bildete. Was man aber eben so leicht begreifen wird, ist der Vortheil, welcher für den innern Dienst dieses Palastes aus einer Eintheilung entspringt, die, indem sie die verschiedenen Theile dieses Ganzen einem gleichförmigen Plane unterordnet, dieselben einander näher bringt, und den so mannigfaltigen Diensten und Bedürfnissen einer königlichen Wohnung eine leichtere und regelmäßigere Cirkulation verschafft.

Das Verdienst der Einheit, welches wir als die Haupteigenschaft des Palastes von Caserta gerühmt, ist hier so groß, daß es sich nicht blos auf seine Erfindung beschränkt, sondern auch auf seine Ausführung erstreckt. Die Einheit der Letztern findet man übrigens bei solchen Gebäuden am seltensten; denn es hält schwer, daß eine so große Unternehmung nicht Verzögerungen unterliege, die entweder eine Nacheinanderfolge von Künstlern, welche eifersüchtig sind, etwas von dem Ihrigen unter das Werk eines Andern zu

mischen, oder Veränderungen von Meistern, welche neuen Ideen zugänglich sind, oder endlich Revolutionen des Geschmacks herbeiführen, in deren Folge sich die Menschen stets geneigt gefunden, die Gegenwart auf Kosten der Vergangenheit zu rühmen.

Das Werk Vanvitelli's hatte das Glück, diesen allzu gewöhnlichen Nachtheilen zu entgehen. Der Architekt verdankte es günstigen Umständen, seinen ganzen Bau im Laufe von wenigen Jahren ganz allein zu beendigen. Auch gleicht der Palast jenen Werken, die man aus einem Gusse geformt nennt. Keine Verbesserung, keine Modifikation hat an demselben auch nur das mindeste Detail angebracht, welches dem Original-Gedanken des Urhebers fremd war. Nur durch die Vergleichung der Grundrisse der drei Etagen dieses Palastes läßt sich beurtheilen, wie Alles in allen Theilen seiner zahlreichen Eintheilungen vorgesehen und zusammen geordnet worden, so daß man seitdem nie nöthig gehabt, die ursprüngliche Ordnung zu verändern.

Aber die erste Ursache dieser schönen Ordnung ist ohne Zweifel die Einheit der Erfindung. Man könnte sich wirklich keine größere Uebereinstimmung zwischen der Anordnung des Planes und der des Aufrisses denken. Auf einem Untersatze, welcher in seiner Höhe die Etage des Erdgeschosses und über derselben eine kleine Dienstetage begreift, erhebt sich auf den Vorbäuen in der Mitte und an den beiden äußersten Enden eine Ordnung jonischer Säulen und auf der ganzen übrigen Façade (des Gartens) eine Ordnung Pilaster. Zwei Reihen Fenster mit ihren Einfassungen nehmen die Höhe der Säulenweiten ein. Das Ganze endigt sich durch ein Gesims, in dessen Fries sich kleine Mezzanino-Fenster befinden. Ringsherum läuft eine mit Bildsäulen gezierte Balustrade. Jeder der erwähnten zwei Vorbäue an den beiden Enden trägt eine Art von Belvedere von zwei Etagen mit korinthischen Säulen

und Pilastern geziert. Auf dem Mittel- und Vereinigungspunkte der Arme des Kreuzes, welches das Innere in vier Höfe theilt, erhebt sich eine Kuppel, welche mit den erhöhten Gebäuden an den Ecken der ganzen Masse einen mannigfaltigen und malerischen Effekt verleiht.

Wer eine der äußeren Façaden des Palastes beschrieben, hat sie alle beschrieben: so sehr sind sie einander ähnlich, ausgenommen in der an der Façade des Gartens fortlaufend angebrachten Pilaster-Ordnung. Drei Thore an den beiden Hauptseiten führen in das Innere. Durch das mittlere gelangt man zu einem großen runden Portikus, worauf ein anderer viereckiger folgt, welcher in den Mittelpunkt des ganzen Palastes führt, wo sich eine große und prächtige, ganz von Marmor erbaute Treppe befindet. Die beiden übrigen Thore, insbesondere für Wagen bestimmt, führen in einen ersten Hof, von wo ein ähnlicher, mit Nischen gezierter und unter dem Querbau angebrachter Durchgang in den folgenden Hof führt. Die Verbindung der im Erdgeschosse mit sehr schönen Säulenhallen gezierten Höfe befindet sich ebenfalls in den Flügeln, welche die Arme des durch den Plan gebildeten Kreuzes bilden.

Die detailirte Beschreibung des Palastes von Caserta würde die Blätter eines sehr großen Werkes füllen. Wir begnügen uns demnach, hier nur das Auffallendste bemerklich zu machen, was sein Inneres darbietet.

Dieß ist zunächst das große und prächtige, im Mittelpnnkte des Kreuzes befindliche Vestibül, welches mit Säulen von Sizilischem Marmor geziert ist; dann die ganz mit Marmorplatten belegte und mit Säulen gezierte Treppe, welche von dem erwähnten Mittelpunkte aus den reichsten und malerischsten Anblick gewährt; ferner die Kapelle mit korinthischen Marmorsäulen, besonders merkwürdig durch die kostbarsten Verkleidungen; endlich die große und edle Eintheilung der zahlreichen Departemens, Galerien und Säle aller Art.

Was den Geschmack der Architektur aller Theile dieses großen Innern betrifft, so war es ein Glück, daß der Palast von Caserta nicht früher im achtzehnten Jahrhundert erbaut worden. Glücklicherweise wurde derselbe zu einer Zeit aufgeführt, wo der Geschmack, von den willkührlichen Neuerungen zurückgekommen, bereits angefangen hatte, zu den Gesetzen der Ordnung, der Vernunft und der Einfachheit, den ersten Bedingungen aller Schönheit in der Baukunst, zurückzukehren.

Wenn man einerseits in den Details der Architektur und der Dekoration des Innern dieses Palastes Nichts findet, was man klassisch nennen könnte, so bemerkt man anderseits auch Nichts, was ein so großes Denkmal zu entstellen vermöchte. Im Allgemeinen sind die Verhältnisse der Säulenordnungen regelmäßig und ihre Verzierungen und Anordnungen haben nichts Willkührliches. Allenthalben sind die Profile der Gesimse tadellos, keine Vorsprünge unterbrechen die Formen und verderben die Linien. In allen Verhältnissen bemerkt man eine sinnreiche Aufeinanderbeziehung der Maase. Man kann eine gewisse Sparsamkeit der Dekoration, viel Reinheit in der Ausführung, mit der Anwendung herrlicher Materialien und verschiedener Construktionsmittel unmöglich verkennen.

Wir können den Palast von Caserta nicht verlassen, ohne eines andern großen Werkes Vanvitelli's zu erwähnen, welches gewissermaßen eine Zubehör dieses Palastes bildet, nämlich: der Wasserleitung, welche erbaut worden, um denselben mit einer reichlichen Wassermenge zu versehen. Hier hatte der Architekt zugleich die Ehre, die wichtigste und merkwürdigste Construktion in ihrer Art unter allen ueueren Unternehmungen aufzuführen.

Die unterirdischen Werke dieser Wasserleitung sind eben so bedeutend als die sichtbaren Construktionen, und die Schwierigkeiten der Ersteren waren ohne Vergleich weit zahlreicher. Das Wasser durchläuft, ehe es an sein Ziel gelangt, einen

Raum, den man auf neun Stunden schätzt. Die Quellen, wo man dasselbe zu fassen genöthigt war, liegen zwölf italienischen Meilen östlich von Caserta. Man mußte fünfmal Berge durchbrechen: das Erstemal einen Raum von 1100 Toisen in Tufstein; das Zweitemal eine Länge von 950 Toisen in Bruchsteinen; das Drittemal eine lehmige Erde und hierauf einen lebendigen Felsen von einer Länge von 350 Toisen, und endlich den Berg von Caserta selbst, 250 Toisen lang. Dreimal mußte man die Leitung auf Brücken durch Thäler führen. Die Erste, im Jahre 1753 am Fuße des Taburno erbaut, besteht in drei Bogen; die Zweite, im Thale von Durazzano, ist ebenfalls aus drei sehr hohen Bogen gebildet; die Dritte endlich, die von Gazzano genannt, durchschreitet ein Thal, wo das größte Werk ausgeführt wurde, welches man vorzugsweise die Wasserleitung von Caserta nennt. Sie besteht aus einer Brücke von drei Etagen nnd hat 1618 Fuß in der Länge und 178 Fuß in der Höhe. Seit den Römern ist nichts Größeres ausgeführt worden.

Die untere Reihe Arkaden besteht aus neunzehn, die mittlere aus sieben und zwanzig und die obere aus drei und vierzig Bogen. Die Pfeiler der unteren Bogen sind unten 32 und oben 18 Fuß dick. Diese Bogen sind 44 Fuß hoch; die der mittlern Etage sind etwas höher und die Höhe der obern beträgt 52, die ganze Höhe 178 Fuß.

Diese ganze Construktion besteht aus Tuffsteinen mit Streifen von Ziegelsteinen. Die Pfeiler sind durch Widerlager verstärkt, welche dem Werke eine große Solidität geben, aber auch den Anblick etwas entstellen. Man wäre versucht, die Anwendung derselben zu tadeln, wenn man nicht dächte, daß bei Werken dieser Art die Berücksichtigung der Solidität allen anderen Betrachtungen vorging.

Die Wasserleitung von Caserta hat in der ganzen Länge, die sie durchläuft, 21,133 Toisen. Das Gefäll für das

Wasser beträgt einen Fuß auf 4800 Fuß; die Wassermasse 3 Fuß 8 Zoll in der Breite auf 2 Fuß 5 Zoll Tiefe. Der Wasserbehälter oder das Wasserschloß, in welches sich die Wasserleitung auf dem Berge nördlich von Caserta mündet, liegt 1600 Toisen von dem Palaste entfernt und 400 Fuß höher, als die Fläche seines Hofes.

Die Leitung so großer Arbeiten verhinderte Vanvitelli nicht, auch noch Zeit und Sorgfalt auf Werke zu verwenden, die einen Architekten ganz hätten beschäftigen können. Man erwähnt einer großen Anzahl von Compositionen, wozu er die Zeichnungen gab, oder deren Ausführung er in Neapel und in anderen Städten verfolgte.

An der Magdalenenbrücke zu Neapel erbaute er die Cavalerie-Caserne; ein Gebäude von strengem Geschmacke, das sowohl durch den Charakter seiner Ausführung, als durch die Bequemlichkeit seiner inneren Räume seiner Bestimmung vollkommen entspricht.

Man schreibt ihm den Saal, die Sakristei und die Kapelle von Mariä-Empfängniß zu San Luigi di Palazzo zu.

Von ihm ist auch die dorische Colonnade des Platzes, den man zu Neapel Largo di Spirito Santo nennt, für die Bildsäule Karls III., Königs von Spanien zu Pferde.

Von ihm sind die Kirchen von San Marcellino, della Rotonda, Mariä-Verkündigung; die Façade des Palastes Genzano zu Fontana Medina; das große Thor, die Treppe und die Vollendung des Palastes Calabritto zu Chiaia.

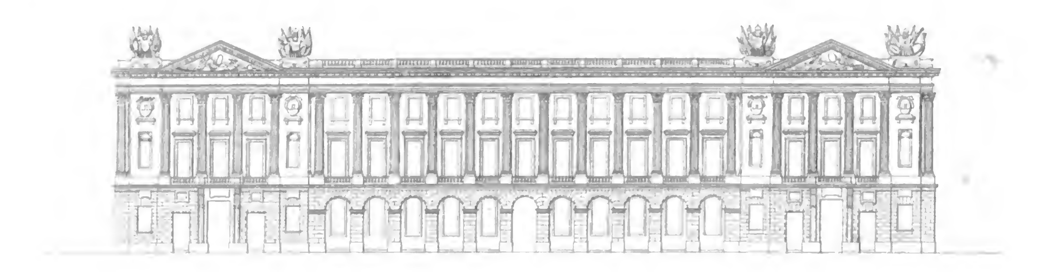
Man findet von ihm Werke zu Resina, zu Matalone, zu Benevento. Nach seinen Zeichnungen gebaut sollen zu Brescia der große öffentliche Saal, zu Mailand der neue großherzogliche Palast seyn.

Zu Neapel mit der Dekoration aller öffentlichen Feste beauftragt, behauptete er durch schöne der Natur und dem Ge-

genstande jeder Ceremonie angemessene Compositionen seinen Ruf auf eine glänzende Weise.

Glücklich in allen seinen Unternehmungen, erfuhr Vanvitelli nur einen einzigen Unfall, und zwar zu Rom, wo er geboren worden und wo er starb. Wir lesen im Milizia, daß er die Kosten für die Restaurationsarbeiten der Wasserleitung der Aqua felice bei Pantan auf zweitausend Skudi angeschlagen, das Werk aber zwei und zwanzig tausend gekostet. Er wurde verurtheilt aus seinem eigenen Vermögen fünftausend Skudi zu bezahlen.

Vanvitelli war ein Mann von einem rechtschaffenen Charakter, leutselig gegen die Arbeiter, die unter seiner Leitung standen. Ein unermüdlicher Zeichner, lebte er nur in seinen Studien und in der Arbeit. Erfahren in Allem, was zur Praxis und zum Mechanismus der Kunst gehört, besaß er nicht weniger Geschicklichkeit in der Eintheilung und der Verzierung. Mit einer guten Beurtheilungskraft und einem sichern Geschmacke begabt, hatte er, wenn er auch nicht den Styl und die großen Schönheiten der Architektur der alten Zeiten erreichte, doch das Verdienst, sich von den Verirrungen und Fehlern der Schule zu bewahren, die ihm vorhergegangen. Zu großen Unternehmungen geneigt, kann man von ihm sagen, daß er im Großen zu sehen gewohnt war, und dazu beitrug, in Italien die Augen und Geister von den falschen Manieren zurückzubringen, die zu seiner Zeit herrschend waren. Die Nachwelt hat ihn unter den Architekten seiner Epoche unstreitig den ersten Rang angewiesen, und man darf vielleicht behaupten, daß er durch das Denkmal von Caserta in seinem Lande auch den Beschluß der großen Unternehmungen gemacht, welche das architektonische Genie entweder zu erwecken oder zu unterhalten vermögen.



B. Ollivier sc.

COLONNADES DE LA PLACE LOUIS XV, À PARIS.

T. 2, p. 311

Jacques-Ange Gabriel,

geboren zu Paris um 1710, gestorben um 1782.

Das architektonische Talent war in der Familie dieses Namens erblich. Der Großvater desjenigen, dessen Geschichte wir hier mittheilen, Jacques Gabriel, gestorben im Jahre 1686, war Architekt des Königs. Er hatte das Schloß von Choisy gebaut und die Construktion der Pont-Royal angefangen, welche durch den Bruder Romano Giordano vollendet wurde. Sein Sohn, ebenfalls Jacques Gabriel genannt, studirte die Architektur in der Schule seines Verwandten Julius Hardouin Mansart's. Er wurde in der Folge beauftragt, die Plane zu den öffentlichen Plätzen von Nantes und Bordeaux, sowie zu den Verschönerungen zu entwerfen, welche im letzten Jahrhundert in diesen Städten ausgeführt wurden. Zu Rennes war er Urheber verschiedener öffentlicher Denkmäler. Der Saal und die Kapelle der Stände von Dijon wurden nach seinen Zeichnungen ausgeführt. Zu Paris wurde er zu großen Arbeiten von öffentlicher Nützlichkeit verwendet. Die Akademie der Architektur nahm ihn in ihre Mitte auf. Er erhielt die Stelle eines General-Inspektors der königlichen Gebäude, Gärten, Künste und Manufakturen.

Jacques Ange Gabriel, Sohn des Vorhergehenden, geboren zu Paris um 1710, folgte seinem Vater, von dem er erzogen worden in den verschiedenen Stellen, die er bekleidet. Er fand, wie man gesehen, in seiner Familie sowohl edle

Beispiele, als nützliche Lehren. Er benützte sie mit dem glücklichsten Erfolge und wurde einer der Architekten, welche im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts am meisten gesucht waren.

Unter die Ursachen, welche in Frankreich die Geschichte der Architektur und besonders die der Architekten so unfruchtbar gemacht, muß man den Einfluß der Gebräuche, des Geschmacks und der Art des Luxus auf die Construktion und die Erhaltung der Paläste und Privatwohnungen zählen. In Italien war der Luxus der Architektur zu allen Zeiten der Luxus von Mächtigen oder von reichen Leuten. Da die Häuser bestimmt waren, Familien-Denkmäler zu werden, so liebte man an denselben die Solidität, die Größe und die Schönheit. Auch findet man nach mehreren Jahrhunderten in diesem Lande nicht nur Paläste großer Herren, sondern selbst bloße Wohnhäuser bescheidener Bürger noch in einem vollkommen erhaltenen Zustande.

Nicht so war es in Frankreich und besonders in Paris, wo der Geist des Handels und folglich der Mode Nichts eine lange Dauer verspricht, und unabläßig alle öffentlichen und Privatgebäude zu zernichten, zu erneuern und umzugestalten strebt.

In der Geschichte der berühmtesten italienischen Architekten haben wir häufig Gelegenheit gehabt, als dauerhafte Beweise ihrer Talente Häuser und Wohnungen von Privaten anzuführen, welche selbst in kleinen Städten die Aufmerksamkeit der Künstler und Kunstliebhaber auf sich ziehen, und die Namen derjenigen, die sie erbauen lassen und der Architekten, die sie erbaut, bis auf unsere Zeit fortgepflanzt haben.

Kaum würde man gegenwärtig in Paris ein Hotel oder ein großes Haus finden, welches ein Jahrhundert alt und in seinem ursprünglichen Zustande verblieben, uns den Namen seines ersten Eigenthümers und zugleich den des Architekten anzeigen könnte, welcher die Zeichnung dazu entworfen.

Es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß Jacques Ange Gabriel, der beschäftigteste Architekt seiner Zeit, während seiner langjährigen Laufbahn öfters Gelegenheit gehabt, an einigen jener Unternehmungen zweiter Klasse, die man Hotels, Stadt- und Landhäuser nennt, sein Talent zu üben. Indessen finden wir keine einzige Nachricht, die uns hierüber Gewißheit verschaffen könnte. Die biographischen Nachforschungen, die uns durchaus keine nähere Auskunft über die besonderen Verhältnisse seines Lebens und seiner Person gewähren, beschränken ihre Resultate auf die Angabe von drei architektonischen Werken, von welchen in der That ein Einziges hinreichen würde, ihn an die Spitze der ersten Architekten seiner Zeit zu stellen.

Die Epoche, zu welcher Jacques Ange Gabriel lebte, begreift die Regierung Ludwigs XV., die gleichsam als der andere Tag der Regierung Ludwigs des Großen, und besonders hinsichtlich des Ruhms der Künste als der Schatten des glänzenden Gemäldes des vorhergehenden Jahrhunderts betrachtet wird. Die Gerechtigkeit fordert jedoch einige Beschränkung dieses Urtheils zu Gunsten der Architektur hinsichtlich der Kunst der Construktion und der Rückkehr zu dem Geschmacke oder Style des Alterthums, welcher besser gekannt und nachgeahmt wurde.

Zwar hatte sich der willkührliche und schlechte Geschmack der letzten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts in Italien, nicht ganz in Frankreich verbreitet. Wenn auch die Denkmäler Ludwigs XIV. weit entfernt waren, sich zu der Höhe jener des Alterthums und der berühmten Architekten des sechzehnten Jahrhunderts in Italien zu erheben, so erhielten sie sich doch im Allgemeinen in einem Mittelzustande von edlem, strengem und verständigem Styl. Aber gegen das Ende dieser Regierung hatte sich die Architektur in den Formen der Gesimse, in den Details der Verzierung, in Betreff der Reinheit

der Ausführung merklich verschlechtert. Ohne in Ausschweifung überzugehen, war der Geschmack in Schlaffheit und Unbedeutenheit ausgeartet.

In diesem Zustande befand sich diese Kunst unter der Regentschaft.

Aber um die Mitte des Jahrhunderts Ludwigs XV. machte sich eine Erneuerung des Geschmacks bemerkbar. Man verdankte sie dem Einflusse der Werke des Alterthums, welche der Gegenstand der Untersuchungen der Gelehrten und Reisenden, so wie der Studien der Künstler aller Art geworden.

Die Architektur war unter den Künsten in Frankreich vielleicht die erste, die sich der Fessel jenes Geschmacks entledigt, welchen die nach und nach allgemein gewordene Meinung am Ende mit dem Namen des modernen gebrandmarkt.

Gabriel war unter den Architekten dieser Epoche Einer der ersten, welche zu einem reinern und korrektern Geschmacke zurückgekehrt. Dieß beweisen uns die drei großen Werke, an die sich der Ruhm seines Namens knüpft.

Der Louvre war nach zwei Jahrhunderten von angefangenen, modifizirten und unterbrochenen Unternehmungen endlich dahin gelangt, daß das Innere seines großen Hofes eine Art von Problem darbot, dessen Lösung schwierig war. Angefangen unter Heinrich II. von Pièrre Lescot nach einem nicht sehr ausgedehnten Plane, schienen die Façade seines Hofes und das Verhältniß seiner Säulenordnung mit dem großen Umfange, den man ihm im darauffolgenden Jahrhundert geben wollte, nicht mehr zu harmoniren. Nachdem Perrault hauptsächlich mit den äußeren Façaden des Gebäudes beschäftigt, das prächtige Peristyl des Eingangs der Colonnade ausgeführt, welches seinen Namen trägt, und dessen Höhe die des Innern von Pièrre Lescot weit übersteigt, ließ er sich's angelegen seyn, die äußeren Aufrisse gegen Süden und Norden mit seiner Zeichnung in Uebereinstimmung zu bringen.

Und in diesem Zustande wurde das Ganze gelassen. Das Innere des Hofes fand sich zum Theil nach den Zeichnungen Pièrre Lescot's fortgesetzt; aber man sah die Nothwendigkeit ein, dieses Innere zu der Höhe der äußeren Construktionen Perraults zu erheben.

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts beschäftigte man sich ernstlich, sie miteinander in Uebereinstimmung zu bringen. Man mußte die Attika Pièrre Lescot's durch eine dritte Säulenordnung verdrängen, welche fähig war, sich zu der erforderlichen Höhe zu erheben. Perrault hatte diese Nothwendigkeit wohl eingesehen und sich vorgenommen, die Attika durch eine, aus Caryatiden gebildete Säulenstellung zu ersetzen: eine Idee, wodurch er sehr wahrscheinlich zu jener ähnlichen an dem großen Pavillon der Uhr Anlaß gegeben. Der Grund, welcher Perrault zur Anwendung der Caryatiden bestimmte, war: weil Geschmack und Gebrauch vorschreiben, daß bei Uebereinandersetzungen, die kürzesten und stärksten Säulen unten und die Schlankstften zu oberst zu stehen kommen sollen. Da nun die Säulenordnung des Erdgeschosses des Louvres eine korinthische und die der ersten Etage eine zusammengesetzte war, so blieb über diese, welche nur eine gekünstelte korinthische ist, keine Säulenordnung mehr aufzuführen übrig. Ein anderer Grund war noch, weil bei einer solchen Anwendung der Säulenordnungen der Reichthum von unten nach oben gesteigert werden soll.

Nach vielen Diskussionen und Unschlüssigkeiten wurde Gabriel mit der Ausführung der dritten Säulenordnung beauftrgt, welche im Hofe des Louvres die Attika Pièrre Lescots ersetzen sollte.

Diese an sich bedeutende Arbeit, so weit sie von ihm beendigt worden, und die noch weit bedeutender gewesen wäre, wenn die Umstände es ihm erlaubt, sie ganz zu Ende zu bringen, darf gleichwohl großentheil nur als eine Wiederholung

der Säulenordnung der ersten Etage, welche Pierre Lescot angeordnet, betrachtet werden. Da Gabriel den Reichthum der zusammengesetzen Säulenordnung nicht zu überbieten vermochte, fand er für gut, der Hauptetage Lescot's den Vorzug des Luxus und Reichthums zu lassen, den ihm der mit vieler Kunst in Skulpturarbeit mit Fruchtschnüren und kleinen Genien gezierte Fries verschafft. Er begnügte sich, in der obern Etage, nur mit mehr Leichtigkeit, die Säulenordnung des Erdgeschosses zu wiederholen. Er richtete sich nach den nämlichen Fensteröffnungen, und gab ihnen auch die nämlichen Einfassungen. Indem er getreu die kleinen Vorsprünge wiederholte, welche Lescot im Erdgeschosse und in der ersten Etage angebracht, erlaubte er sich blos, die Säulen derselben zu isoliren, welches in diese Wiederholung einige Mannigfaltigkeit bringt. Das Gesims, welches die ganze Masse krönt, hat nichts Merkwürdiges, ebenso die Balustrade über demselben, welche ohne Zweifel nur den Zweck hat, das innere Gebäude zur Höhe seines Aeußern zu erheben.

Ein größeres Werk Gabriels, bei welchen er den Eingebungen seines Genies folgen und sein eigenes Talent zeigen konnte, war die doppelte Colonnade des damaligen Platzes Ludwigs XV.

Jede dieser beiden Colonnaden, welche den Theil dieses Platzes auf der Flußseite einnehmen, hat 270 Fuß in der Länge. Zwischen denselben öffnet sich eine sehr große Straße von 15 Toisen in der Breite. Es ist leicht wahrzunehmen, daß Gabriel die Colonnade Perrault's nachahmen wollte. Diese Aehnlichkeit wäre noch augenscheinlicher, wenn diese beiden Gebäude, welche durch die Königsstraße getrennt sind, nur ein Einziges wie bei'm Louvre ausmachten.

Indessen gibt es zwischen diesen Denkmälern so viele und so augenscheinliche Verschiedenheiten, daß es vielleicht zu viel gesagt ist, eine Aehnlichkeit Nachahmung zu nennen, welche

blos darin besteht, daß Säulen auf einem hohen Untersatze bedeckte Galerien bilden.

Die Unähnlichkeiten bestehen zunächst in den beiden Untersätzen. Der, der Colonnade Perraults ist eine mit Fenstern durchbrochene Mauer. Der Untersatz Gabriels hingegen, besteht in Säulenhallen oder Arkaden auf Pfeilern, von regelmäßig behauenen Quadersteinen, und bildet im Erdgeschosse eine offene Galerie, die hinter den, zu beiden Seiten jeder Colonnade befindlichen Pavillons fortläuft.

Der Hauptunterschied aber besteht in der Anordnung der Säulen der obern Galerie. Gabriel wollte die Kuppelung der Säulen vermeiden, die man in dem Werke Perraults öfters als einen Fehler rügt. Man kann im Allgemeinen nicht in Abrede stellen, daß die Säulen, wenn man sie, isolirt in den Peristylen, und nicht als Wandsäulen an Mauern oder Construktionstheilen anwendet, dem Gebrauche der Kuppelung widerstreben, weil sie, von den meisten Standpunkten aus gesehen, ungleiche Massen und Gruppen von Säulenstämmen darstellen, welche auf verschiedene Art verschoben scheinen, wodurch die Uebereinstimmung sowohl ihrer Formen als ihrer Verhältnisse aufgehoben wird.

Außer den Gründen der Solidität und der Construktion, welche Perrault in der Verdoppellung der Säulen eine Verdoppelung des Widerstandes gegen die horizontalen steinernen Balken finden ließen, die von der Mauer aus gegen dieselben drücken, findet er indessen auch, wie wir in seinem Artikel erwähnt, eine sehr gute Entschuldigung in dem, gewissermaßen unveränderlichen Standpunkte, aus welchem allein die Säulen gesehen werden können, wodurch der größte Theil der unangenehmen Wirkung vermieden wird, welche bei den gekuppelten Säulen durch die Veränderung des Standpunkts der Zuschauer entsteht.

Die Colonnaden Gabriels würden vor den Colonnaden Perraults einen entschiedenen Vorzug und er selbst allen Beifall

erhalten haben, wenn er dem Systeme seiner Säulenordnung mehr Würde, das heißt, seinen Säulen weniger Magerkeit, seinen Säulenweiten weniger Breite, den Pfeilern und Details seiner Architektur, so wie den Gegenständen der Dekoration einen bestimmtern, villeicht auch der Composition seines Untersatzes einen edlern Charakter zu geben gewußt hätte. Uebrigens kann man nicht läugnen, daß die Unternehmug an sich selbst zu den merkwürdigsten Denkmälern zu zählen sei. Ohne Zweifel würde sie einen weit bessern Effekt gemacht haben, wenn sie, statt ihrer Absonderung, in der sie sich auf einem zu großen ganz freien Platze befindet, wodurch ihr Eindruck um Vieles vermindert wird, auf einem besser angeordneten Platze mit korrespondirenden Seitengebäuden in Verbindung gesetzt worden wäre.

Ein fast ähnliches Schicksal war Gabriel bei der Aufführung des großen Gebäudes der Militärschule, einer der bedeutendsten Massen, vorbehalten, deren Aussicht nur über eine unermeßliche öde Gegend streicht, die aber auf einem andern Platze für eines jener Denkmäler gelten würde, deren viele Städte sich mit Stolz rühmen.

Blos den mittlern Hauptbau betrachtet, so wie er sich gegen das Marsfeld hin darstellt, findet man in ganz Paris kein Gesammtganzes, dessen Masse, Anordnung, Umfang und Regelmäßigkeit mit mehr Uebereinstimmung an den Styl und die Anordnung der berühmtesten Paläste Italiens in dem schönsten Zeitalter der Architektur erinnern. Zwei Etagen von zwanzig Fenstern mit schönen Einfassungen, eine Reihe kleiner Oeffnungen für die Dienstetage oben im Fries; im Mittelpunkte dieser Masse ein Portikus von korinthischen Wandsäulen, mit einem Giebel geziert, über welchen, zurücktretend, sich eine, mit einer viereckigen Kuppel gekrönte Attika erhebt: dieß die kurze Beschreibung der Hauptfaçade. Sie wiederholt sich auf der Seite des Hofes, mit dem Unterschiede, daß sie hier mit

einer Ordnung dorischer Säulen geziert ist, über welche sich eine jonische erhebt.

Die Hauptmasse des Gebäudes ist außen, auf jeder Seite mit einem minder hohen Gebäude verbunden, welches mit der Einfassung der Höfe und mit anderen Mauern zusammenhängt, die sich längs der ganzen Breite des Marsfeldes erstrecken. Im Innern schließt sich das nämliche mittlere Gebäude an Galerien oder Spaziergänge an, welche statt von Säulenhallen, durch Pfeiler mit Halbsäulen gebildet sind, deren Effekt nicht gefällig ist, und die einen schwerfälligen und eintönigen Anblick gewähren.

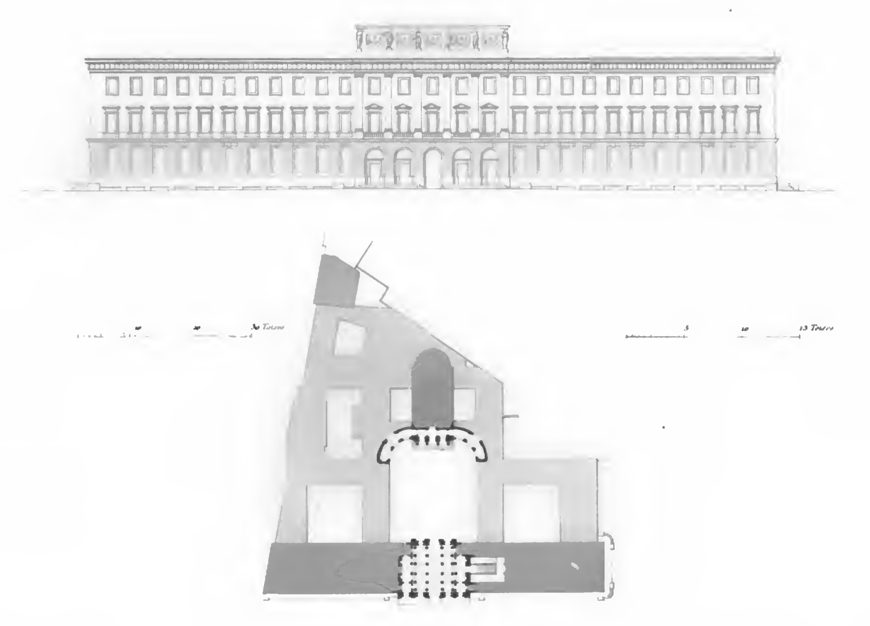
Der allgemeine Plan des Gesammtganzen der Gebäude bildet ein Parallelogramm von 220 Toisen auf 130. Vor dem Hauptgebäude befinden sich zwei Höfe, wovon der Erste 70 Toisen und der Zweite ungefähr 45 im Geviert hat. Das Uebrige besteht in daran stoßenden Höfen, Gärten und Gebäuden einfacherer Art, um allen Bedürfnissen einer großen Anstalt zu genügen.

Die Beschreibung der inneren Details würde die Gränzen eines biographischen Artikels weit überschreiten. Man müßte mit gebührendem Lobe der Kapelle erwähnen, welche die Länge eines der Flügel des Hauptgebäudes einnimmt und mit Gemälden geziert ist, welche die Geschichte des heiligen Ludwigs darstellen; ferner, einer großen und prächtigen Treppe, die zu den Zimmern und Sälen führt, unter denen man den Saal des Verwaltungsrathes bewundert, welcher mit Belagerungs- und Schlachtszenen ausgemalt ist.

Im Allgemeinen verkündigt hinsichtlich der Größe der Plane, der Verständigkeit der Aufrisse, der Correktheit der Formen und der Einheit eines dem Gegenstande seiner Bestimmung angemessenen Charakters, in diesem Gebäude, welches um 1750 angefangen worden, Alles eine sehr merkliche Rückkehr zum guten Geschmacke in der Baukunst. Wenn man in dem

Style, in der Art zu profiliren und in dem Gesammtganzen der Verhältnisse nichts sehr Hervorstechendes bemerkt, so kann man doch eine Vereinigung von Eigenschaften welche die Gebäude empfehlungswürdig machen, verbunden mit der, der Solidität und einer reinen und sorgfältigen Construktion keineswegs verkennen.

ANTOINE.



HOTEL DES MONNAIES, À PARIS.

Jacques Denis Antoine,

geboren zu Paris im Jahre 1773, gestorben im Jahre 1801.

Antoine war einer der Architekten des achtzehnten Jahrhunderts, welche durch ihre Lehren und ihre Schriften dazu beigetragen, in Frankreich jene gesunden Maximen eines guten Geschmacks und jenen reinen und edlen Styl wieder einzuführen, dessen Muster uns das Alterthum überliefert, von dem sich das siebenzehnte Jahrhundert in Italien entfernt, und den man an mehreren großen Unternehmungen der Regierung Ludwigs des Großen vermißt. Aber um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hatten schon gewisse thätige Ursachen und darunter vielleicht die Liebe zur Veränderung, angefangen, die Doktrinen des Alterthums in der Architektur und die Beispiele mehrerer seiner Denkmäler, welche die Reisenden aus der Vergessenheit gezogen, zu der sie eine lange Barbarei verdammt hatte, in Umlauf zu bringen. Auch muß man gestehen, daß, wenn das Jahrhundert Ludwigs **XV.** dem vorhergehenden weder an der Zahl noch in der Pracht der Unternehmungen gleich kam, die Architektur sich in jenem durch eine glücklichere Beobachtung der Grundsätze auszeichnete, auf welche die wahre Schönheit dieser Kunst sich gründet. Antoine wird uns hiervon einen neuen Beweis liefern.

Wir wissen nicht, wer sein Lehrer war. Was man von seiner Geburt und seinen Jugendjahren weiß, läßt glauben,

daß er keinen andern, als sein eigenes Genie gehabt. Sein Vater hatte ihn zu einem Handwerke bestimmt. Er folgte diesem ersten Impuls und widmete sich dem blosen Maurerhandwerk, indem er mit den mechanischsten Arbeiten desselben anfing. Aber so materiell dieses Metier auch ist, so hat es ebenfalls seine Stufen, durch die man manchmal zur Kunst und bis zum Erhabensten sich emporschwingen kann. Antoine erhielt bald die Stelle eines Experten. Als solcher wußte er seine Kenntnisse nach und nach zu erweitern und zu vermehren und erlangte bald den Ruf eines sehr geschickten Construkteurs.

Alle schönen Künste bestehen aus einem mehr oder weniger technischen oder mechanischen und einem moralischen oder geistigen Theile. Wie bei'm Menschen gibt es in denselben Körper und Geist, welche beide sich, wie bei'm Menschen, durch wechselseitige Verhältnisse berühren. In einigen Künsten findet sich das Verdienst der Ausführung mit dem Verdienste der Idee und der Erfindung so eng verbunden, daß es der Theorie oft schwer fällt, bei Analysirung eines Werkes das Eine von dem Andern zu trennen.

Kein Zweifel, daß in der Baukunst die Kenntniß und Geschicklichkeit in der Construktion, welche von einer Menge in der Natur der Sache gegründeter Ursachen abhängt, demjenigen, der sie besitzt, nicht den Weg zu den feinsten Combinationen, zu den erhabensten Erfindungen in der Architektur anzeigen und eröffnen könne. Antoine säumte nicht, die Wahrheit dieser Verbindung durch wichtige Werke zu beweisen. Bald erhielt er den Auftrag, den Architekten Desmaison in der großen Unternehmung zu ersetzen, welche zum Zweck hatte, die vielen unzusammenhängenden Construktionen, die man ehemals den Palast, nachher den Palast Marchand nannte und jetzt den Justiz-Palast nennt, in ein, seiner Bestimmung würdiges Gesammtganzes umzuwandeln. Statt des, durch unregelmäßige Oeffnungen verunstalteten und mit Buden

und Kramläden angefüllten Labyrinth's, adoptirte Antoine den einfachen, viereckigen Plan der mit Stein gewölbten Galerien, welche den großen Hof umgeben, links, sich längs der heiligen Kapelle, rechts, längs des Saales, genannt des Pas-Perdus und vor der großen Treppe so wie der Hauptfaçade des Denkmals hinziehen.

Ohne eben wegen des Styls ihrer Architektur besonders merkwürdig zu seyn, bieten diese Galerien dennoch nebst einer bequemen Verbindung, Zugänge dar, die als des Gesammtganzen würdig erschienen wären, wenn der alte Mißstand der Buden, der sich hier fortgepflanzt, nicht den Charakter der, der Würde des Gebäudes entsprechenden Zugänge auf's Neue entstellt hätte.

Zur nämlichen Zeit führte Antoine über den Gewölben des erwähnten, von de Brosse erbauten Saales des Pas-Perdus, drei Tonnengewölbe auf, welche Galerien bilden, in denen die große Sammlung der Parlamentsregister, die kostbaren Manuscripte, welche dem vorhergehenden Brande entgangen waren, und ein Theil des Justiz-Archives aufbewahrt wurden. Mit dieser Bauarbeit beauftragt, war er der Erste, welcher ein Verfahren der Alten wieder in Anwendung brachte, die Massen des Mauerwerks zu erleichtern. Er bildete diese Gewölbe mit hohlen Backsteinen, welche durch Mörtel verbunden, den Vortheil gewähren, die Solidität mit der Leichtigkeit zu verbinden.

Antoine hatte bald darauf Gelegenheit, zu Paris zuerst wieder eine andere Art von Neuheit einzuführen, die, wie die eben erwähnte und viele anderen, nichts Neues als ihr großes Alterthum haben. Dieß war die alte griechisch-dorische Säulenordnung, die, wie es scheint, den Römern wenig bekannt, bei der Wiedergeburt der Architektur den größten Meistern dieser Kunst völlig unbekannt war. Aber schon seit einigen Jahren hatte die Entdeckung der Tempel von Pästum in

Italien merkwürdige Ueberreste dieses Styls wieder zum Vorschein gebracht und der Graf Gazzola die Abbildungen derselben in Zeichnungen herausgegeben, die zu einem schönen Werke bestimmt waren, welches erst lange Zeit danach erschien, das aber die Kenntniß jener Ueberreste zum Voraus verbreitet.

Antoine fand sich mit der Aufführung eines Portals in dem innern Hofe des Hospitium's der Charité beauftragt und verfiel auf den Gedanken, bei dieser Frontispice einen Versuch mit der griechisch-dorischen Säulenordnung zu machen. Die Skizzen über die Denkmäler Athens, welche David le Roi den Künstlern ebenfalls mitgetheilt, machten unserm Architekten Muth, und bald sah man einen Portikus von vier Säulen ohne Basis, mit den Hauptcharakteren der antiken Säulenordnung in ihren Details, ihren Canelirungen, ihrem Friese und in ihrem Giebel.

Indessen modifizirte er den Charakter derselben, beiläufig wie er in den späteren Zeiten bei den Griechen selbst seyn mochte, hinsichtlich der Verlängerung ihrer Verhältnisse und der Höhe ihres Giebels. Uebrigens im Allgemeinen die nämliche Anordnung für die Stufen, wovon ein Theil, welcher den Säulen zur Unterlage dient, außen einen kleinen Untersatz bildet, und der andere rückwärts, sich in einem dem Effekte des Ganzen vortheilhaften Halblichte befindet.

Dieses kleine Denkmal, das erste, welches zu Paris im griechisch-dorischen Style ausgeführt worden, ist eines der Werke, welche damals den Künstlern und den Leuten von Geschmack das Talent Antoine's am Meisten bemerklich machten. Ohne Zweifel würde dieser Versuch noch ferner die Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, wenn statt eines glücklichen Wetteifers unter den Architekten und einer sinnreichen Anwendung auf Denkmäler, denen der Charakter dieser Säulenordnung angemessen, nicht eine Art von Mode dieselbe ohne Maas und ohne allen Unterschied auf die allergemeinsten

Gebäude angewendet und dadurch ihren Anblick unbedeutend und unangenehm bis zum Ueberdruß gemacht hätte.

Das Denkmal aber, worauf sich der Ruhm Antoine's hauptsächlich gründet und sich auf eine dauernde Weise fortpflanzen wird, ist das Münzgebäude der Stadt Paris. Obgleich ein solches Gebäude nicht in die erste Klasse der öffentlichen Denkmäler zu gehören scheint, weist ihm gleichwohl seine Wichtigkeit, besonders in einem großen Staate, einen Charakter an, der weder des Adels, noch des Ernstes und jener Art von Luxus entbehren darf, welchen die Einfachheit einer großartigen Composition wieder mäßigt. Und dadurch eben zeichnet sich in ihrem ganzen Aeußern die große Masse aus, welche Antoine zur Münzstätte ausgeführt.

Bestimmt, Gegenstände sehr verschiedener Natur, als z. B. eine Schule und ein Kabinet der Mineralogie, Säle und Bureaux für eine große Verwaltung, große Werkstätten, Laboratorien, Gießereien u. s. w. zu enthalten, bot dieses Hotel dem Architekten sehr viele Schwierigkeiten dar, und es schien nicht leicht, die ihm angemessene Art von Construktion und Dekoration zu bestimmen. Antoine wußte die zwei Seiten, welche der Platz des Gebäudes darbietet, mit vieler Geschicklichkeit zu benützen, um sie mit der Natur der Gegenstände, die es enthält, in Uebereinstimmung zu setzen und seine innere Eintheilung mit dem Effekte seiner äußern Dekoration zu combiniren.

Da er beschlossen, wie er mußte, die Zimmer für Sammlungen auf die Seite des Kai und die Werkstätten an die Straße Guenegaud zu verlegen, führte er das Hauptgebäude an dem Kai auf, wo er auch den Haupteingang anbrachte. Er zierte die Façade mit einer Säulenordnung und mit allegorischen Figuren, welche einen sehr reichen Anblick gewähren. Der Ueberrest besteht in einer soliden und strengen Construktion, wie man an vielen der schönsten Paläste Italiens findet.

Der Plan stellt von außen nur zwei Seiten eines Dreiecks dar, wovon jede ungefähr 60 Toisen in der Länge hat. Das Ganze ist in drei große und mehrere andere minder bedeutende Höfe abgetheilt, die sämmtlich mit Gebäuden umgeben sind.

Das Hauptgebäude auf der Seite des Kai enthält ein prächtiges, mit vier und zwanzig dorischen Säulen geziertes Vestibül, eine schöne Treppe, welche ebenfalls sechszehn jonische Säulen zieren; ein großes, herrlich geordnetes mineralogisches Kabinet; mehrere Kabinete mit Maschinen; Säle für die Verwaltung und sehr große Wohnungen.

Im Hintergrunde des großen Hofes ist die eigentliche Münzstätte. Sie hat 60 Fuß in der Länge auf 39 in der Breite. Der Architekt hat die Vorsicht getroffen, sie abzusondern und die übrigen Gebäude vor den Wirkungen der Stöße und vor der Erschütterung der Druckwerke zu bewahren. Oben ist der Saal der Ajüsteürs. Die übrigen Construktionen sind für die Gießereien, die Streckwerke und eine Menge anderer Nebenarbeiten bestimmt.

Die Dekoration der Hauptfaçade besteht in einem Vorbau von sechs jonischen Säulen auf einem Untersatze von fünf Arkaden, welche mit glatt behauenen Werkstücken geziert sind. Ein großes Gesims mit Kragsteinen und Sparrenköpfen krönt das Gebäude seiner ganzen Länge nach. Ueber dem erwähnten Vorbau erhebt sich eine Attika, an deren Vorderseite sich sechs Standbilder befinden, welche das Gesetz, die Klugheit, die Kraft, den Handel, den Ueberfluß und den Frieden vorstellen.

Das Gebäude zählt sieben und zwanzig Fenster, deren Pfeiler in dem Erdgeschosse in Bossagen bestehen. Die Fenstereinfassungen der ersten Etage sind in dem Vorbau mit Giebeln geziert. Die anderen haben blos glatte Einfassungen. Die obere Etage hat nur Fenster einer Attika, welche fast viereckig und mit einem blosen Streifen umgeben sind.

Der Untersatz der zweiten Façade an der Straße Guenegaud ist wie der, der Hauptetage, mit Bossagen geziert. An dem mittlern Vorbau befinden sich vier Bildsäulen, welche die vier Elemente darstellen.

Der Haupthof von 110 Fuß in der Tiefe auf 92 in der Breite ist mit einer Galerie umgeben. Der Saal der Druckwerke verkündigt sich durch ein Peristyl von vier dorischen Säulen. Das innere Gewölbe ruht auf vier Säulen, denen der Architekt den Styl oder Charakter der sogenannten toskanischen Ordnung geben wollte. Im Hintergrunde dieses Saales erhebt sich eine Bildsäule des Glücks.

Das mineralogische Kabinet, welches den mitlern Vorbau in der ersten Etage einnimmt, ist mit zwanzig großen korinthischen Säulen geziert, die eine Tribune tragen, welche in der Höhe der zweiten Etage das ganze Lokal umgibt. Sie ist mit Basreliefs und Arabesken geziert. Die Karnieße und und die Thüren- und Fenstereinfassungen sind mit vergoldeten Skulpturarbeiten bereichert, welche mit Geschmack und ohne Verwirrung vertheilt sind. Ein ringsherum laufendes Täfelwerk enthält Bänke für die Personen, welche den mineralogischen Vorlesungen beiwohnen und bildet zugleich Schränke zur Aufbewahrung der mineralogischen Sammlungen.

Gegen den Luxus und besonders gegen die glänzende Vergoldung dieses Innern hat sich einiger Tadel erhoben. Man hat eingewendet, daß eine solche Anstalt mehr Ernst als Reichthum verlange, und vielleicht hätten Geschmack und Schicklichkeit erfordert, daß ein Mineralienkabinet seine Verzierung der Natur seiner geschickt angeordneten Materialien selbst verdanke, die als die glänzendsten Naturerzeugnisse den hier überflüssigen Glanz der Kunst auszuschließen scheinen.

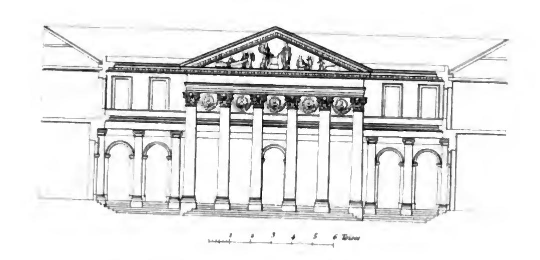
Nichs gegründeter und richtiger als diese Betrachtungen. Wenn es sich indessen um eine Untersuchung dieser Composition der Architektur und Verzierungen handelt, wird

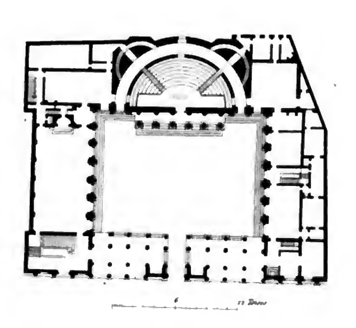
man, abgesehen von allem Verhältnisse mit der Bestimmung des Lokals, dasselbe stets als ein, durch seine Pracht, durch den guten Geschmack der Details und durch den schönen Styl der Architektur ausgezeichnetes Werk anerkennen müssen.

Man hält auch das Hotel Berviq zu Madrid und das Münzgebäude zu Bern für Werke Antoine's.

Er starb den 24. August 1801.







ÉCOLE DE MÉDECINE, À PARIS.

Gondouin,

geboren zu St. Ouen für Seine im Jahre 1737, gestorben zu Paris im Jahre 1818.

Jacques Gondouin wurde den 7. Juni 1737 zu St. Ouen für Seine geboren. Seine erste Erziehung schien nicht geeignet, ihm die Laufbahn der Talente zu eröffnen. Sein Vater war Anfangs bloßer Gärtner. Aber von dem, was man gewöhnlich unter einem Solchen versteht, bis zum Obergärtner eines königlichen Hauses ist eine große Stufenfolge; und bis zu dieser Stelle hatte der Vater Gondouins sich emporgeschwungen.

Diejenigen, welche die von ihm angelegten und verwalteten schönen Gärten von Choisy-le-Roi gesehen oder von denselben gehört haben und die Verhältnisse der Gartenkunst zur Architektur kennen, werden sich nicht sehr erstaunen, daß der berühmte Architekt der chirurgischen (jetzt medizinischen) Schule in den Arbeiten seines Vaters Ideen schöpfen konnte, welche geeignet waren, in ihm die Leidenschaft der Baukunst zu erwecken.

Ludwig XV. hegte eine besondere Vorliebe für seinen Gärtner von Choisy. Als ihm der Tod diesen entrissen, gewährte es ihm den einzigen Trost seine Stelle einem seiner Söhne zu geben, und den Andern, der aus entschiedener Neigung sich dem Studium der Architektur gewidmet, unter seine besondere Protektion zu nehmen. Unter solchen Auspizien fühlte der junge Gondouin seinen Eifer und seine Kräfte sich ver-

doppeln. Die Schule J. F. Blondels, in die er eingetreten, leitete ihn auf den besten Weg, welcher sich damals dem Eifer eines durch den Ehrgeiz des Talents und das Streben nach Ruhm angespornten Schülers öffnen konnte. Er machte unter diesem Lehrer reißende Fortschritte und war in kurzer Zeit so glücklich, den zweiten Preis in der Architektnr davon zu tragen. Die Protektion des Königs enthob ihn, sich einer zweiten Preisbewerbung auszusetzen. Er erhielt einen Platz als Pensionär in der königlichen Aademie von Frankreich zu Rom, wo er vier Jahre zubrachte.

Der schlechte Geschmack des siebenzehnten Jahrhunderts in der Architektur war gewissermassen zu Rom durch den Mangel an großen Bauten selbst erloschen; und die Rückkehr zur gesunden Vernunft, das heißt, zum guten Geschmacke in dieser Kunst, hatte bereits begonnen, sich in Frankreich zu verkündigen, als Gondouin zu Paris und in Italien noch Schüler war. Es war ein glücklicher Umstand für ihn, sich bei seiner Zurückkunft in eine Lage versetzt zu finden, wo man Neues zu schaffen scheint, wenn man blos auf das Alte zurückkömmt. Daß Gondouin sich des Glückes einer solchen Lage erfreut, vermindert keineswegs den Glanz seines Talents, sondern erklärt nur einige der Ursachen, die es auf eine eben so glänzende als unerwartende Weise in's Licht stellten.

Die damals schon ziemlich seltene Gelegenheit für einen jungen Mann, sich durch ein öffentliches Gebäude bekannt zu machen, schien ihm seit dem ersten Augenblicke seiner Zurückkunft in Paris entgegen zu kommen. Sein gutes Glück ließ ihn in dem Postdirektor einen Gönner wieder finden, der ihn nicht vergessen hatte und ihm nicht nur einige Arbeiten anvertraute, sondern was noch mehr werth war, ihm nützliche Bekanntschaften verschaffte. Hierunter gehörte auch die Bekanntschaft La Martiniere's, welcher erster Chirurgus Ludwigs XV. war und eben mit dem Plane umging, seiner Kunst ein Denkmal auf-

zuführen, welches die Wichtigkeit derselben zu erkennen geben sollte.

Das Amphitheater in der rue des Cordeliers, wo die chirurgischen Vorlesungen gehalten und nachher die unentgeldliche Zeichnungsschule hin verlegt worden, war viel zu beschränkt. La Martiniere erhielt in der nämlichen Straße einen andern Platz, um die neue chirurgische Schule zu erbauen. Die Ausführung dieses Denkmals wurde Gondouin anvertraut, welcher die Zeichnungen dazu entwarf und im Jahr 1769 den Bau begann.

Er besteht aus vier Gebäuden, welche einen Hof von 11 Toisen Tiefe auf 16 in der Breite bilden. Die Länge seiner Façade an der Straße beträgt 33 Toisen, und bildet eine Galerie von vier Reihen jonischer Säulen, welche die ganze Länge einnimmt. Die Säulen sind zum Theil isolirt, zum Theil aber, wie an den Mauern zu beiden Seiten des Eingangs und an den Pfeilern der an den beiden Enden des Gebäudes befindlichen drei Arkaden, Wandsäulen. Ueber dem Gesimse, welches diese Colonnade krönt, erhebt sich eine Etage, nach Art einer Attika, von zwölf Fenstern, deren Reihenfolge über der Thüre durch ein großes Basrelief unterbrochen ist.

Die nämliche Ordnung jonischer Wandsäulen ziert auch die Pfeiler der Arkaden im Innern des Hofes. Ueber derselben erhebt sich die nämliche Reihe von Fenstern, welche an der Façade im Hintergrunde des Hofes nur durch das schöne korinthische Portal unterbrochen ist, dessen wir noch zu erwähnen haben.

Dieser Theil des Gebäudes ist hinsichtlich der Architektur der merkwürdigste und zugleich der wesentlichste, weil er das große Amphitheater enthält, welches zwölf hundert Personen fassen kann und von oben beleuchtet wird. Vor demselben befindet sich ein sehr schönes Peristyl von sechs korinthischen Säulen von weit größerem Maaße, als die in dem ganzen

Hofe angewendete jonische Ordnung, die, indem sie selbst unter dem erwähnten Peristyle hindurchläuft, durch ihre Vergleichung dazu beiträgt, es noch größer erscheinen zu lassen. Ein sehr schöner Giebel, dessen Basis mit dem allgemeinen Gesimse des Hofes gleich läuft, krönt auf eine edle Weise das Peristyl, und das Giebelfeld enthält ein Basrelief von einer verständigen Composition und einer reinen Ausführung. Die Mauer hinter dem Peristyle ist in ihrem obern Theil mit fünf Medaillons mit einer fortlaufenden Fruchtschnur geziert, welche in Skulpturarbeit die Portraite von fünf berühmten Chirurgen darstellen.

Das Denkmal Gondouin's entging zu der Zeit, als es erschien, keineswegs dem Tadel. Indessen haben der Verlauf der Jahre und die Vergleichungen, welche die späteren Zeiten gegen dasselbe dargeboten, nur seinen Ruhm vergrößert. Wo in der That in Paris ein Gesammtganzes finden, dessen Plan mit mehr Uebereinstimmung und Einheit angeordnet, mehr geeignet wäre, auf einem kleinen Raume einen größern, einfachern und mannigfaltigern Effekt hervorzubringen? Wo könnte man uns ein Peristyl von einer richtigern, in ihren Verhältnissen des Durchmessers und der Säulenweite, in ihren absoluten und relativen Verhältnissen regelmäßigere Säulenordnung zeigen? Wo fände man hier eine Anwendung von Säulenordnungen, welche sowohl hinsichtlich der Solidität als des Anmuthigen und des Reichthums besser kombinirt wäre? Wo mehr Reinheit der Profile, eine besser verstandene geschmackvollere Dekoration, mehr Correktheit und Vollendung in der Ausführung, mehr Sorgfalt in der Construktion; kurz einen Styl, welcher dem Charakter angemessener wäre, der uns eine Idee von jenen Gymnasien beizubringen vermöchte, deren Andenken uns die Geschichte aufbewahrt? Ein einziges Wort drückt das Lob dieses Denkmals aus: es ist das klassischste Werk des achtzehnten Jahrhunderts.

Gondouin hatte mit dem Gesammtganzen der chirurgischen Schule das Projekt eines viereckigen Platzes verbunden, dessen Façade, jener des Gebäudes entsprechend, ein großer Springbrunnen mit einer Cascade zieren sollte. Als man lange nach Erbauung und Vollendung des eben beschriebenen Gebäudes das Bedürfniß fühlte, Paris mit einer größern Anzahl von Brunnen zu versorgen, erinnerte man sich des Projekt's Gondouin's und gab Befehl, die zu demselben gehörige Fontaine auszuführen. Sie kam in kurzer Zeit zu Stande. Aber da sie ohne das dazu gehörige projektirte Gebäude geblieben, dient sie nur dazu, die Vollendung desselben wünschen zu lassen, und trägt sehr wenig zur Zierde des Gesammtganzen bei, das sie vervollständigen sollte. Das wenige Wasser, welches man der Cascade zukommen ließ, bringt bei weitem den Effekt nicht hervor, welchen Gondouin sich davon versprechen mußte. Man zweifelt sogar, ob selbst eine hinreichende Wassermenge, welche erforderlich wäre, um im Glanze der Sonne zu spielen, einen angenehmen Eindruck hervorbringen könnte, da sie in eine runde Einfassung eingeschlossen, nur durch die dorischen Säulen wahrgenommen werden kann, welche die Vorderseite derselben bilden.

Zur Zeit als Gondouin erschien, verschönerte sich Paris durch eine Vermehrung der Quartiere, wo der damals so genannte neue Geschmack der Architektur, das heißt, der des Alterthums, obgleich im Kleinen, den Styl Palladio's und jene Eleganz der Formen, Plane und Verzierungen wieder in's Leben rief, wovon das alte nnd neue Italien die mannigfaltigsten Beispiele darbieten. Gondouin nahm an verschiedenen Unternehmungen jener Epoche Theil. Mehr als eine Gelegenheit bot sich ihm dar, sowohl in Paris als auf dem Lande für Privaten zu arbeiten; und diese Arbeiten, bei welchen man gewöhnlich eher Glück als Ruhm ärntet, vermehrten, wenn nicht seinen Ruf, doch sein ererbtes Vermögen in solchem

Grade, daß es ihm eine glückliche Unabhängigkeit gewährte, die ihn in den Stand setzte, blos seinen Neigungen folgen zu können.

Er benutzte dieselbe, um eine zweite Reise nach Italien zu machen. Er wollte sich überzeugen, ob sich ihm im Alter der Erfahrung die Eindrücke bewährten, welche die Denkmäler des Alterthums in seinen jüngeren Jahren auf ihn gemacht. Weit entfernt, daß die Bewunderung für die Gegenstände, die ihn ehemals bezaubert, sich in ihm vermindert, fühlte er sich vielmehr auf's Neue von einer Leidenschaft für sie hingerissen, die um so stärker war, als seine Augen und sein Geist nicht mehr durch den Reiz der Neuheit geblendet wurden.

Er machte sich's bald zur Aufgabe, eine der größten Unternehmungen der alterthümlichen römischen Prachtliebe in Zeichnung wieder herzustellen. Die Fläche, wo einst das alte Tibur stand, zeigt noch in unserer Zeit die zahlreichen Ueberreste einer unermeßlichen Menge von Gebäuden, die ehemals den Landsitz Adrians eher zu einer großen Stadt, als zu einem Palaste machten; denn dem Kaiser gefiel es, hier alle Baudenkmäler nachahmen zu lassen, die er auf seinen Reisen gesehen. Auch begreift diese Gesammtheit von Ruinen eine Oberfläche von mehreren italienischen Meilen.

Gondouin nahm sich nichts Geringeres vor, als den so oft unterbrochenen Faden des allgemeinen Planes wieder aufzufinden, an welchem sich alle verschiedene Theile dieses großen Ganzen an einander reihen sollten. Aber um dazu zu gelangen, mußte er über das ganze Terrain als Eigenthümer verfügen und Nachgrabungen veranstalten können, um in den Grundlagen aller Gebäude selbst das Band zu finden, das sie vereinigte. Auch war unser Architekt Willens, das große Terrain der Villa Adriana zu kaufen, und würde seinen Plan ausgeführt haben, wenn nicht unübersteigliche Hindernisse sich seinem Vorhaben entgegengestellt hätten. Er bestand aber

demungeachtet darauf, in seine Portefeuilles alle Details aufzunehmen, welche die Natur dieser Orte ihm zu sammeln erlaubte, und schenkte dieselben, aus einer seltenen Großmuth, seinem Freunde Piranesi, welcher damals beschäftigt war, durch ähnliche Arbeiten, in Mitte des modernen Roms, die alte Hauptstadt der Welt wieder aufleben zu lassen.

Gondouin richtete in Italien sein Augenmerk und seine Arbeiten auf Gegenstände, die mehr den neueren Sitten angemessen; auf Compositionen, die mehr für bescheidene Vermögensumstände berechnet waren. Er sammelte in den Gebäuden des sechszehnten Jahrhunderts, aber besonders in den Gebäuden Palladio's, die eben so edlen als sinnreichen und mannigfaltigen Theile der Composition, die einfachen und zugleich malerischen Effekte jener eleganten und reinen Grund- und Aufrisse, bei welchen der gute Geschmack den Hauptreichthum bildet, und deren Anwendung auch mittelmäßige Vermögensumstände gestatten. Mit einem Portefeuille voll von diesen Materialien kehrte er nach Frankreich zurück, in der Hoffnung, diese neuen Acquisitionen im Interesse der Kunst zu benützen.

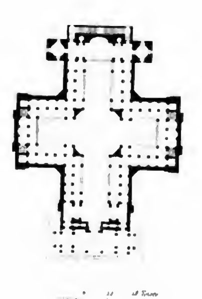
Bald aber vereitelten die beklagenswerthen Ereignisse der Revolution alle seine Hoffnungen. Er entging ihren Gefahren nur, indem er sich in die Verborgenheit eines Zufluchtsortes zurückzog, den er sich auf einem Landgute bereitet, wo er für sich selbst einige der architektonischen Projekte zu realisiren suchte, womit seine stets jugendliche Einbildungskraft sich beschäftigte. Aber sein Vermögen hatte sich durch die Revolution sehr vermindert. Glücklich, dieselbe überlebt und mit seiner Person einige Trümmer seines Vermögens gerettet zu haben, war er blos auf das Vergnügen bedacht, mit Hülfe der Zeit die Unternehmung der herrlichen Villa zu vollenden, welche die Beschäftigung oder vielmehr die Erholung seines übrigens Lebens ausmachen sollte.

Indessen sah er sich dennoch genöthigt, sich zwischen diesen Arbeiten des Vergnügens und den der öffentlichen Nützlichkeit zu theilen, zu welchen er bei seinem großen Rufe zugezogen wurde. Das Institut wurde errichtet, um die durch die Revolution aufgehobenen Akademien zu ersetzen. Gondouin erhielt eine Stelle in der Klasse der schönen Künste. Zum Mitgliede des Civil-Baurathes ernannnt, war er mehr beauftragt, die Behörde über die Wahl der Künstler und ihrer Werke aufzuklären, als selbst welche hervorzubringen. Außer der Ausführung der oben erwähnten Fontaine ist nicht bekannt, daß er in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens an irgend ein Werk seiner Composition Hand angelegt. Als Solches kann die von Stein aufgeführte Säule auf dem Platze Vendome, welche mit Bronze verkleidet werden sollte, wohl nicht betrachtet werden. Der Architekt hatte dabei kein anderes Verdienst, als mit gewissenhafter Treue die Formen, die Details und die Verhältnisse der Trajan-Säule zu Rom auf dieselbe zu übertragen.

Gondouin hatte die Kraft seiner Jugend und die Blüthe seines Talent's bis in ein sehr vorgerücktes Alter beibehalten. Seit langer Zeit Wittwer, verheirathete er sich in seinem sieben und siebenzigsten Jahre mit einem jungen Frauenzimmer von siebenzehn Jahren. Sie beschenkte ihn mit einem Kinde. Aber dieß war noch in der Wiege, als die Mutter starb. Dieß Ereigniß fand in Gondouin nicht mehr die Kraft des Widerstandes, welche stark genug, den Kampf gegen ein solches Unglück zu bestehen. Man sah ihn einige Zeit noch siechen, bis endlich eine heftige Krankheit sich Seiner bemächtigt.

Er starb den 29. Dezember 1818.

SOUFFLOT.



ÉGLISE DE Ste GENEVIÈVE (PANTHÉON), À PARIS.

Jacques Germain Soufflot,

geboren zu Irancy im Jahre 1713, gestorben im Jahre 1781.

Soufflot, Urheber des größten Denkmals, welches Frankreich im achtzehnten Jahrhundert aufführen sah, wurde zu Irancy bei Auxerre im Jahre 1713 von wohlhabenden Eltern geboren, die durch den Handel bereichert, ihm eine sehr gute Erziehung gaben und ihn zu einem ganz andern Berufe als dem der Architektur bestimmten. Sein Vater, Statthalter des Amtes Irancy, hoffte ihn die nämliche Laufbahn verfolgen zu sehen. Aber der Wille der Natur hatte es anders beschlossen. Wenn man Individuen gleichsam aus Instinkt sich einem Berufe und Arbeiten widmen sieht, zu welchen weder ein Beispiel in ihrer Umgebung ihnen die Neigung eingeflößt, noch die Idee in ihnen erweckt zu haben scheint, sollte man glauben, daß es gewisse Bestimmungen gäbe, deren Prinzip angeboren werde. Es wäre sonst schwer zu begreifen, wodurch in dem bloßen Flecken, in welchem Soufflot geboren worden, die Leidenschaft für die Künste und die Architektur in ihm hätte erweckt werden können. Diese war indessen von seiner zartesten Jugend an so ausschließlich entschieden, daß alle Gegenstände dieser Art seine Aufmerksamkeit und seinen Geschmack in einem Grade fesselten, daß er darüber alle Vergnügungen seines Alters vernachlässigte.

Sein Vater faßte den klugen Entschluß, eine Neigung in ihm aufzumuntern, die er ohnehin nicht hätte besiegen können, und setzte ihn in den Stand, die Kunst, welche der junge Mensch sich durch heimliche Anstrengungen nur unvollständig hätte

aneignen können, regelmäßig zu studiren. Seine Fortschritte waren reißend. Die Details seiner Erziehung in dieser Hinsicht sind uns unbekannt. Er selbst versichert uns in vier von ihm verfaßten Versen, die wir weiter unten mittheilen werden, daß er keinen Lehrer gehabt. Gleichwohl fand er sich bald im Stande, in Rom Lehren zu suchen, welche gewöhnlich den Schlußstein ziemlich langer Studien bilden, und wir lesen in der Biographie universelle, Tome XLIII. daß Herr von Saint-Aignant, französischer Gesandter am päpstlichen Hofe, ihn in die Zahl der, vom König in der Schule von Frankreich zu Rom unterhaltenen Pensionäre aufnehmen ließ.

Auf seiner Reise nach Italien, nahm Soufflot zu Lyon an einigen Bauarbeiten Theil, welche in dieser Stadt ausgeführt wurden, und machte dort Bekanntschaften, die ihm in der Folge den Weg zu größeren Werken öffneten. Nach einem dreijährigen Aufenthalte zu Rom vernahm er, daß die Karthäuser zu Lyon ihre Kirche neu aufbauen lassen wollten, und sandte ihnen das Projekt eines Doms, welches er nach seinem spätern Urtheile für seine beste Schöpfung hielt.

Bei seiner Zurückkunft aus Italien hielt er sich mehrere Jahre zu Lyon auf, wo er den Auftrag erhielt, die Wechselbörse zu bauen: ein wenig bedeutendes, aber in allen seinen Theilen sorgfältig ausgeführtes Gebäude, welches seitdem der Tempel der Protestanten geworden. Bald darauf führte er ein größeres Denkmal dieser Stadt, das große Krankenhaus auf, dessen Hauptfaçade von 167 Toisen in der Länge sich an einem der schönsten Kaie der Stadt entwickelt. Im Mittelpunkte dieser langen Gebäude-Linie erhebt sich eine große Kapelle, die durch große Oeffnungen mit vier Sälen verbunden, in welchen sich die Kranken befinden, die auf solche Weise von dort aus den religiösen Zeremonien beiwohnen können. Die schöne Anordnung des Plans dieses Hospitals machte Soufflot große Ehre und verkündigte ihn von seiner ersten

Unternehmung an als einen der besten Architekten seiner Zeit. Es dauerte nicht lange, so wurde er nach Paris berufen und in die königliche Akademie der Architektur aufgenommen.

Bald bot sich ihm ein neuer Anlaß dar, nach Italien zurückzukehren, wohin er den Direktor der Gebäude, Herrn von Marigny begleitete. Diese Reise verschaffte ihm im Jahre 1750 Gelegenheit, die Ruinen von Pästum zu besuchen.

Die Stadt Lyon, die ihn gewissermaßen adoptirt hatte, vertraute ihm im Jahre 1754 die Erbauung ihres Theaters. Soufflot gab dem Plan des Saales eine elliptische Form und traf eine solche Eintheilung, daß zwei tausend Zuschauer bequem Platz finden und die ganze Bühne übersehen und die Schauspieler verstehen können. Das Theater wurde für die größten szenischen Vorstellungen, und selbst für die der großen Oper und der Ballete eingerichtet. Alle dazu gehörigen Räume, als Vestibül, Foyers ꝛc. wurden sehr verständig angebracht. Die ganze Composition bot nichts Ueberflüssiges dar und genügte allem Nothwendigen. Auch lobt man das Talent, welches mit der Ersparniß der öffentlichen Fonds den Geschmack zu vereinigen wußte, den ein solches Gebäude erfordert.

Ein Gelübde Ludwigs XV. während seiner Krankheit zu Metz wurde, wie man sagt, die Ursache der Erbauung der neuen St. Genovevenkirche. Eine gewissere und augenscheinlichere Ursache war das Alter und die Geringfügigkeit der bestehenden, die wenn man so sagen darf, aus den ersten Zeiten von Paris abstammend, den Einsturz drohte und so wohl mit der neuen Bevölkerung, als mit den Ceremonien der Verehrung, welche der Gebrauch der Patronin dieser Stadt erwies, außer alles Verhältniß gekommen.

Mehrere Architekten legten Projekte vor. Zwei derselben, welche Lob verdienten, sind uns in Kupferstichen aufbewahrt worden. Das Projekt Soufflot's wurde vorgezogen und man stimmt allgemein überein, daß der Vorzug gerecht war.

Man bewundert in seinem Plane eine große Symetrie der Eintheilung, und muß wirklich gestehen, daß Nichts eine größere darbietet, als die vier Schiffe von völlig gleicher Größe, die in ihrer Mitte durch den Umfang einer großen Kuppel mit einander verbunden sind. Indessen muß man gestehen, daß der Plan eines griechischen Kreuzes mit vier gleichen Armen im Allgemeinen nach den religiösen Gebräuchen nicht wohl auf Kirchen paßt, deren Altar sich im Hintergrunde des Chors befindet, wie es, nach der Nische des obern Schiffes zu schließen, eigentlich seyn soll. Aber durch alle, seit der Erbauung dieser Kirche vorgenommenen Veränderungen scheint man zunächst vergessen zu haben, daß dieselbe, für die Congregation der Genovevianer erbaut, diesen Ordensgeistlichen einen geräumigen Chor darbieten mußte; und dann, daß der mittelste Raum unter der Kuppel für den Reliquienkasten der heiligen Genoveva, den Mittelpunkt der Andacht und besonders der Ceremonien, welche die Verehrung derselben veranlaßt, bestimmt ward. Da alle diese Umstände in Folge der Revolution verschwunden, so hat nun die Kirche der heiligen Genoveva mit ihrem am Ende des Chors befindlichen Altare zwei Schiffe, welche der Ansicht der religiösen Ceremonien beraubt sind; und in dieser, so wie in einigen anderen Beziehungen scheint gegenwärtig diese Kirche den, von den Gebräuchen des Kultus auferlegten Bedingungen nur unvollkommen zu entsprechen.

Untersucht man ferner ihren Geschmack und den Charakter ihrer innern Anordnung, so muß man in derselben einen eleganten und mannigfaltigen Styl anerkennen, den man gerne loben und auch rühmen würde, wenn man ihn an irgend einem öffentlichen Versammlungshause fände, dessen Bestimmung dem Architekten Abwechslungen der Formen und Felder erlaubt, die in der Sprache seiner Kunst der sichtbare Ausdruck der Fröhlichkeit und des Vergnügens werden. Das heilige Gebäude muß einen ganz andern Eindruck hervorbringen.

Große Einfachheit der Linien und der Details, Strenge der Formen, Dichtheit der Säulenweiten, Sparsamkeit der Verzierungen: dieß ist es, was eine Kirche verlangt, und was die der heiligen Genoveva nicht gewährt.

Man sollte glauben, daß bei dieser Composition der Hauptgesichtspunkt des Architekten gewesen, sein Talent zu zeigen, und daß er diesem Einzigen alle Uebrigen aufgeopfert, wie es bei solchen ganz freien Projekten gerne zu geschehen pflegt, welche der Künstler als Uebungen der Einbildungskraft betrachtet.

Wenn man demnach das Denkmal Soufflot's von diesem Gesichtspunkte aus untersucht, glaubt man wahrzunehmen, daß der Architekt von Allem Etwas darin anbringen wollte; zum Beispiel in seinen Schiffen isolirte Säulen und gleichwohl Gewölbe von gehauenen Steinen; eine Kuppel mit einem dreifachen steinernen Gewölbe, umgeben von außen mit einer isolirten Colonnade, wodurch er in dieser Beziehung noch die St. Paulskirche zu London überbot; an der Spitze seines Denkmals ein Portal in Säulen, höher als das des Pantheons zu Rom und alle früheren. Aber Alles dieß konnte nicht ohne viele Irrthümer geschehen. So sieht man im Innern der Kirche isolirte Säulen, welche Nichts tragen, und steinerne Gewölbe, deren Strebepfeiler in den äußeren Mauern versteckt sind. Und diese mit runden Oeffnungen durchbrochenen Gewölbe haben weder Einheit noch Größe und den Fehler einer Leichtigkeit, die mit dem Charakter des Denkmals wenig übereinstimmt. So kann man der Colonnade, welche den Dom umgibt, den Vorwurf machen, daß sie ihr Gesammtganzes in zwei Massen zertheilt, die dasselbe verkleinern und seine Einheit unterbrechen. So vermindert das Peristyl an dem Haupteingange des Denkmals, trotz seiner Größe und vielleicht durch diese selbst, den Effekt des Gesammtganzen, welches sich auf diese Weise, nicht in zwei Theile, sondern in zwei Ganze getheilt findet, wovon jedes dem Andern scha-

det, welches die Idee von zwei, von einander unabhängigen Gebäuden erweckt. Auch lassen sich Einwendungen gegen die Anordnung des Peristyls, gegen die zu große Breite der Säulenweiten und gegen das Gruppiren der Ecksäulen machen, um dem Druck sowohl der Architraven als des Gewölbes des Innern der Halle Widerstand zu leisten.

Nach diesen kritischen Bemerkungen muß man dem Gebäude die Gerechtigkeit widerfahren lassen, die es in anderen Beziehungen verdient. Zunächst war die Unternehmung eines Peristyls in korinthischen Säulen von sechzig Fuß Höhe, die unter sich durch Architrave verbunden, welche aus Gewölbsteinen gebildet sind, die durch Eisenstäbe in ihrer horizontalen Lage erhalten werden, zur Zeit, als das Projekt erfunden und angenommen worden, eine sehr gewagte Neuerung. Was man auch von dem Hülfsverfahren eines solchen Mittels denken mag und selbst wenn man zugeben muß, daß die Baukunst in jedem Lande ihre Unternehmungen nach der Natur seiner Materialien zu bemessen habe, wird man doch nicht in Abrede stellen können, daß das Peristyl der St. Genovevenkirche, einige Unregelmäßigkeiten abgerechnet, eine imposante, und in ihrer Art die bedeutendste Masse der neueren Zeiten und vielleicht der verflossenen Jahrhunderte darstellt.

Was das Innere der Kirche betrifft, und wenn man, abgesehen von obigen Bemerkungen, den Grund- und Aufriß betrachtet, wird man zugeben, daß die Composition Soufflots, unter dem bloßen Gesichtspunkte der, von einer bestimmten Anwendung unabhängigen Combinationen gewürdigt, ein sinnreiches Talent verräth und ein Verfahren darstellt, welches von bewunderungswürdiger Geschicklichkeit und Sachkenntniß zeugt.

Besonders aber wird die Kuppel stets die Aufmerksamkeit der Baumeister auf sich ziehen. Sie ist das erste Werk dieser Art, welches man mit drei konzentrischen Gewölben von gehauenen Steinen bis zu dieser Höhe zu erheben gewagt. Wir

übergehen hier die zahlreichen Debatten, deren Gegenstand zu seiner Zeit das bloße Projekt dieser Kuppel war. Soufflot lebte nicht lange genug, um sich seines Triumpfs zu erfreuen. Diese Ehre war Herrn Rondelet vorbehalten, der, wenn sein Lehrer gelebt, wahrscheinlich nur den zweiten Antheil an dieser schönen Arbeit gehabt hätte, jetzt aber allein das Recht hat, sich den glücklichen Erfolg einer Unternehmung zuzueignen, deren erster Gedanke gleichwohl dem ersten Urheber des Denkmals angehört.

Man weiß, daß man vor zwanzig Jahren der Meinung war, daß die Risse, welche in der, aus behauenen Steinen bestehenden äußern Wand der vier Pfeiler des Doms entstanden, von der Last der Kuppel herrührten. Herr Rondelet, unter dessen Augen dieselben erbaut worden, wußte hingegen, daß die Schuld an einer fehlerhaften Zurichtung der Werkstücke liege. Es gelang ihm, dem Uebel abzuhelfen; und indem er die Pfeiler verstärkte, ohne der Anordnung zu schaden, gab er dem Ganzen wieder eine Solidität, welche über die Dauerhaftigkeit der Kuppel keine Besorgniß mehr gestattet.

Welches Urtheil auch ein strenger Geschmack über die Architektur des, der Patronin von Paris aufgeführten Tempels fällen mag, so müssen wir erinnern, daß man in dieser wie in vielen anderen Beziehungen die Menschen und ihre Werke nach den Zeiten beurtheilen muß, die sie hervorgebracht. Das Denkmal Soufflots war in Wahrheit dasjenige, welches wenigstens hinsichtlich der Größe der Erfindung, der Anwendung der isolirten Säulen und der Reinheit der Säulenordnungen den Styl des Alterthums wieder in Ansehen gebracht, und aus der Dekoration die willkürlichen Verzierungen verbannt, die ein meskiner und schlechter Modegeschmack seit langer Zeit eingeführt hatte.

Wir behaupten mit einem Worte, daß dieses Denkmal in seiner Art das größte des achtzehnten Jahrhunderts war.

Sein Plan, der, wie wir oben erwähnt; ein griechisches Kreuz bildet, hat mit Inbegriff des Peristyls, 340 Fuß in der Länge; seine Breite ist (außerhalb) 250 Fuß. Der Durchmesser der Kuppel beträgt 62 Fuß 8 Zoll; die ganze Höhe des Denkmals von außen mit Inbegriff der Laterne der Kuppel 340 Fuß, also eben so viel, als die Länge des Gebäudes.

Soufflot hatte mit dem Gesammtplane der St. Genovevenkirche das Projekt eines großen und schönen Platzes verbunden, zu welchem eine Straße führt, die auf die Straße Saint-Jacques stößt und 'welcher sich auf der Seite der Kirche in einen Theil des Kreises endigt. Die eine Hälfte dieses Projektes erhielt bereits vor der Vellendung der Kirche durch die Erbauung der nach den Zeichnungen Soufflots aufgeführten Rechtsschule ihre Ausführung. Dieses Gebäude von einfachem Charakter bietet von innen wie von außen eine gute Masse, eine verständige Anordnung und eine solide Construktion dar. Soufflot hatte für diese Arbeit sich jede Art von Belohnung verbeten. Der Verwaltungsrath der Schule glaubte ihm seine Erkenntlichkeit am Besten durch einen feierlichen Beschluß bezeigen zu können, welcher allen seinen Nachkommen, die den Namen Soufflot führen, das Privilegium ertheilt, den Lehrkurs der Rechtsfakultät unentgeldlich verfolgen zu dürfen.

Bei den großen Unternehmungen, welche Soufflot während seiner ganzen Lebenszeit hätten beschäfftigen können, unterließ er nicht, seine Sorgfalt auch noch der Aufführung einiger Privat-Hotels zu widmen, deren Anzeige jetzt sehr schwer seyn würde.

Als Werke von mittelmäßigem Interesse führt man von ihm an: das kleine Wasserschloß an der Ecke der Straßen Saint-Honoré und de l'Arbre-Sec; die Orangerie des Schlosses von Menars; die Schatzkammer und die große Sakristei von Notre-Dame zu Paris.

Soufflot hatte wegen der Construktion seines Doms lebhaften Tadel und heftige Widersprüche erduldet. Nach dem während seiner Lebzeit ausgeführten Plane sollten vier dreieckige Pfeiler von mäßiger Dicke die Stützen der Kuppel bilden. Ihre Masse war absichtlich so gering genommen worden, um so wenig wie möglich mit den Ordnungen der isolirten Säulen zu kontrastiren. Man zweifelte damals, ob die Stützpunkte, worauf man ein so großes Gewicht wollte ruhen lassen, stark genug seien, die Last desselben zu tragen. Es fanden hierüber viele Diskussionen Statt; aber das Projekt Soufflots hatte die Berechnung für sich, und wurde nach seinem Tode ausgeführt. Die vielen Oeffnungen, die sich bald darauf an den vier Pfeilern und ihren Wandsäulen zeigten, gaben Veranlassung, die Beschuldigung zu erneuern. Obgleich, wie man schon erwähnt, andere Ursachen an diesen Zufällen Schuld, kann man doch nicht behaupten, daß nicht die Schwäche der Pfeilermassen wenigstens zu denselben beigetragen.

Soufflot besaß nicht die nöthige Seelenstärke, um diesen Unannehmlichkeiten zu widerstehen. Was ihn am tiefsten kränkte, war, daß unter seinen Feinden sich einige Männer befanden, denen er am Meisten gewogen, und die ihm die meiste Verbindlichkeit schuldig waren. Seine Gesundheit wurde dadurch erschüttert und man sah ihn allmählich dahin siechen. Er starb kurze Zeit darauf, den 29. August 1781.

Soufflot war von einem lebhaften Charakter und einem auffahrenden Temperament, aber von einem empfindsamen, edlen und großmüthigen Herzen. Seine Leidenschaft für die Architektur ließ ihn keine der übrigen Künste vernachlässigen, und er kultivirte stets die Literatur.

Er hatte mit eben so viel Anmuth als Genauigkeit Mehreres von Metastasio in Versen übersetzt, was aber nie im Druck erschien. Er verfertigte seine Grabschrift selbst in vier

Versen, die man als eine treue Schilderung von ihm, unter sein Bildniß setzte:

Pour maître dans son art, il n'eut que la nature;
Il aima qu'au talent on joignit la droiture;
Plus d'un rival jaloux, qui fut son ennemi;
S'il eut connu son coeur eut été son ami.

A n h a n g

enthaltend

die chronologische Aufzählung

einer zweiten Reihenfolge von Architekten

mit

einer kurzen Anzeige ihrer Werke.

Nicola da Pisa, Architekt des dreizehnten Jahrhunderts, führte in mehreren Städten eine große Anzahl von Gebäuden auf, unter welchen man, als stets merkwürdig, jetzt noch anführt: die Kirche della Trinità zu Florenz, von einer Einfachheit, die an Armuth gränzt, deren Großartigkeit aber Michel Angelo zu bewundern nicht müde werden konnte; der Glockenthurm der Augustiner zu Siena, ein von außen achteckiges, von innen aber rundes Gebäude, in welchem sich jene schöne, auf Säulen ruhende Treppe mit rundem Peristyl in der Mitte befindet, welche Bramante im Vatikan nachgeahmt.

Andrea da Cione (Orcagna), Maler, Bildhauer, Architekt und Dichter, hat sich zu Florenz, seiner Vaterstadt, durch den Bau der großen und prächtigen Loggia, welche den Platz des Großherzogs ziert, verewigt. Man bewundert an derselben die Schönheit und Solidität der Construktion, die große und schöne Form der Arkaden, welche ganz in vollen Bogen sind. Als in der Folge Cosmus von Medicis zur Fortsetzung der Dekoration dieses Platzes ein Projekt von Michel Angelo verlangte, antwortete dieser, daß nichts besseres zu machen sei, als die Loggia vom Orcagna fortzusetzen.

Antonio Filarete, Architekt und Bildhauer. — Als Bildhauer ist er bekannt, mit Simon die ehernen Pforten der alten St. Peterskirche zu Rom verfertigt zu haben, die nachher auf die Neue übertragen wurden. Als Architekt er-

warb er sich viel Ehre durch das große Hospitium, welches Franz Sforza im Jahre 1457 zu Mailand aufführen ließ. Es ist eines der größten und schönsten Gebäude dieser Art.

Francesco di Giorgio Sanese, Architekt des berühmten Palastes des Herzogs von Urbino. Man rühmt darin eine Treppe von einer bewundernswürdigen Construktion.

Giuliano da Mayano. Es ist von ihm zu Neapel im Castel nuovo ein sehr schöner, mit trefflichen Skulpturarbeiten gezierter Triumpfbogen von Marmor übrig; aber sein Haupt-Denkmal ist der Venetianische Palast zu Rom, eines der größten Gebäude dieser Stadt, zu welchem man Steine und Ueberreste des Colyseums verwendet haben soll.

Benedetto da Mayano, Schüler und Neffe des vorhergehenden, führte die prächtige marmorne, mit Bronze verzierte Kanzel für die Kirche di Santa Croce zu Florenz aus, und war der erste Architekt des berühmten Palastes Strozzi, welcher durch Cronaca vergrößert und beendigt worden, von welchem auch die prächtige Endverzierung ist.

Fra Giocondo, Literator und gelehrter Antiquarius, verdankte gleichwohl seinen Ruhm der Architektur. Von Ludwig XII. nach Paris berufen, baute er in sieben Jahren in dieser Stadt die Brücke Notre-Dame. Mit Raphael und San Gallo zum Architekten der St. Peterskirche ernannt, starb er zu Rom.

Sante Lombardo, Sohn und Neffe mehrerer geschickten Architekten dieses Namens zu Venedig, war der Urheber des in dieser Stadt unter dem Namen Scuola di san Rocco sehr bekannten Gebäudes. Er baute dort auch den prächtigen Palast Vendramini, welcher keinem der berühmtesten Paläste nachsteht. Man schreibt ihm auch die Architektur der Paläste Gradenigo und Trevisani zu Santa Maria Formosa zu.

Falconetto war vielleicht der geschickteste Schüler der ersten Venetianischen Architekturschule vor jener der Sansovino, der Palladio rc. Seine wahre Schule war indessen das Alterthum, dessen Ueberreste er auf mehreren Reisen, die er nach Rom unternahm, und noch zu Pola studirte, wo er die kostbaren Ueberreste dieser antiken Stadt zeichnete. Er baute für Lodovico Cornaro einen sehr schönen Palast. Ferner führt man als Werke von ihm an: die Kirche der Madonna delle Grazie für die Dominikaner und ein Odeum oder Theater für die Concerte. Er hatte den Vitruv gründlich studirt.

Sebastiano Serlio, Schüler Balthasar Peruzzi's und Erbe seiner Zeichnungen, die er im dritten und vierten Buche der von ihm herausgegebenen Abhandlung über die Architektur mittheilt. Er ist mehr durch diese Abhandlung als durch seine Denkmäler bekannt; er ist es noch besonders in Frankreich, wo er einen großen Theil seines Lebens zubrachte und sowohl bei dem Palaste des Louvres als bei dem von Fontainebleau angestellt war. Aber diese Gebäude haben so große Veränderungen und von solcher Art erlitten, daß man kaum mit einiger Gewißheit unterscheiden kann, was an denselben ihm angehört. Sein Hanptanspruch auf Celebrität gründet sich gegenwärtig auf sein Libro d'Architettura, welches von den Architekten sehr geschätzt wird.

Georgio Vasari, Maler, Architekt, Schriftsteller und Biograph. Er vereinigte mit der Malerkunst, in welcher er sich durch eine außerordentliche Leichtigkeit und Fruchtbarkeit auszeichnete, die theoretische und praktische Kenntniß der Architektur. Ausgezeichnete Beweise davon gab er zu Florenz durch den Plan und die Aufführung des großen, von Buontalenti beendigten Gebäudes, welches man noch jetzt gli Uffizi nennt, obgleich es durch eine Veränderung seiner Bestimmung, die es noch berühmter gemacht, das Museum

der Kunst, oder was man gegenwärtig die Galerie von Florenz nennt, geworden. Eine unermeßliche Arbeit, und die ihm zu seiner Zeit viel Ehre machte, war die Umgestaltung und Restauration des palazzo vecchio. Aber das Werk, worauf sich mehr im Allgemeinen der Ruhm Vasari's gründet, ist seine biographische Sammlung, betitelt: Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architetti.

Androuet Ducerceau, Architekt Heinrichs IV., erbaute zu Paris die Pont-Neuf, welche im Jahre 1578 angefangen und erst im Jahre 1604 durch Wilhelm Marchand vollendet wurde. Er zierte Paris mit mehreren großen Hotels, wovon nur noch die Erinnerung übrig, gab unter der Regierung Heinrichs IV. die Zeichnung des ersten Theils der großen Galerie, welche der König seinem Schlosse Louvre hinzufügen ließ, hatte Theil an den Vergrößerungen des Schlosses der Tuilerien und gab über seine Kunst mehrere Werke heraus, unter welchen man das: Des plus excellens Bâtimens de France, à Paris, 1576 besonders schätzt.

Pellegrino Tibaldi war einer der Architekten der Kathedralkirche zu Mailand, der Sankt Laurentius- und der Jesuitenkirche der nämlichen Stadt. Er baute den Hof des großen Gebäudes des Instituts zu Bologna. Aber sein hauptsächlichster Ruhm in den Augen von Kennern gründet sich auf die Erfindung und Ausführung des Gesammtganzen des schönen Profeßhauses der Jesuiten zu Genua. Dieses merkwürdige Denkmal gehört zu den vorzüglichsten einer Stadt, die an schönen Gebäuden eine der reichsten ist. Man wird an wenigen derselben so viele Hauptverdienste der Baukunst vereinigt finden. Pellegrino Tibaldi hatte in seinem Sohne Domenico Tibaldi einen Erben und Fortsetzer seines Talents. Derselbe starb zwar jung, nicht aber ohne in Bologna mehrere Beweise eines herrlichen Geschmacks und einer seltenen Fähigkeit hinterlassen zu haben.

Bernardo Buontalenti, einer der geschicktesten und fruchtbarsten Architekten der Florentinischen Schule, dessen Werke sehr zahlreich sind. Mit der praktischen Architektur verband er die Kenntniß und Praxis aller Arten von Arbeiten, die in das Gebiet des Mechanikers, Dekorators, Civil- und Militär-Ingenieurs gehören. Er beendigte das Gebäude der Galerie zu Florenz; baute zu Pratolino das Landhaus des Großherzogs. Von ihm sind: der Palast, den man das Casino nennt, hinter St. Markus, die Paläste Piazza, Acciauli und der des Großherzogs zu Pisa. Er gab die Zeichnungen zu dem Palaste Strozzi, den man durch den Beinamen Canto de' Pazzi bezeichnet. Zum Ober-Ingenieur von Toskana ernannt, ließ er im ganzen Lande Brücken und Dämme bauen. Er erfand viele Kriegsmaschinen und soll die erste Idee zu den Bomben und Mörsern gegeben haben.

Giovanni Fontana, älterer Bruder des berühmten Domenico Fontana, dem er in den großen Arbeiten beistand, welche dieser in Rom auszuführen hatte. Indessen schreibt man ihm, und zwar ihm allein, die Erbauung des schönen Palastes Giustiniani zu. Sein Haupttalent aber bestand in der Theorie und Praxis der Wasserbaukunst. Dem zu Folge wurde er mit der Leitung der Wasserwerke der berühmtesten Springbrunnen Roms, zum Beispiel, von San Pietro in Montorio, in der Strada Giulia u. s. w. beauftragt. Die vorzüglichsten Landhäuser und Gärten von Frascati verdanken ihm ihre hydraulischen Werke, welche die Zierde derselben ausmachen.

Giacomo della Porta beendigte mehrere große Werke, welche Michel Angelo unvollendet gelassen, ohne sich aber an denselben die mindeste Aenderung zu erlauben. So setzte er mit Domenico Fontana den obersten Theil des Doms der St. Peterskirche fort, und mit der nämlichen Treue das Projekt Michel Angelos in der Architektur des Capitols. Beauftragt hinge-

gen, die Ausführung der von Vignola angefangenen Jesus-kirche zu verfolgen, blieb er den Ideen seines Vorgängers weit weniger treu. Ihm wurde auch die Vollendung der letzten Etage des Palastes Farnese mit der Ausführung der großen Loggia an der Strada Giulia anvertraut. Wenige Architekten haben in Rom mehr und größere Werke ausgeführt. Die hauptsächlichsten sind: der innere Hof (Cortile) des Collegiums della Sapienza, der Palast Nicolini an dem Platze Colonna, der Palast Gottofredi an dem Venetianischen Platze, die Villa Belvedere zu Frascati, der Palast Marchetti, die Façade von Saint-Louis-des-Français, die griechische Kirche und eine große Anzahl mehr oder minder sinnreicher Fontainen.

Giovanni da Ponte, ein Venetianischer Architekt, welchen das Glück begünstigt, indem es ihm endlich das schöne Unternehmen der Rialto-Brücke über den großen Kanal von Venedig zu Theil werden ließ, deren Projekte umsonst den Ehrgeiz mehrerer der berühmtesten Architekten erweckt. Man hat von ihm mehrere sehr große Construktionen in dem Arsenale von Venedig. Als eines seiner besten Werke führt man das Gebäude der öffentlichen Gefängnisse an.

Martino Lunghi. Drei Architekten dieses Namens, der Großvater, der Sohn und der Enkel haben sich nacheinander zu Rom einen gewissen Ruf erworben, besonders aber der Erste durch einige Kirchen-Façaden, zum Beispiel, durch die von San Girolamo degli Schiavoni, durch die Erbauung des Palastes Altemps und noch weit mehr durch die Aufführung des großen Palastes Borghese, in welchem man den innern Hof mit Säulenhallen von zwei Etagen, einen verständigen Styl der Anordnung, eine schöne Eintheilung des Innern und viel Einsicht in dem Plane auf einem unregelmäßigen Boden bewundert.

Flaminio Ponzio hat in der Basilika von Santa Maria Maggiore zu Rom die reiche Kapelle aufgeführt, die

nach dem Namen des Papstes Paul V. die Paulinische genannt wird, so wie man eine andere, welche Domenico Fontana erbaut, nach dem Namen Sixtus V., die Sixtinische nennt. Unter vielen Werken Flaminio Ponzio's zu Rom unterscheidet man die große doppelte Treppe in dem Quirinalischen Palaste (auf dem Monte Cavallo), die Wiedererbauung der St. Sebastianuskirche außerhalb der Ringmauern, den Aufriß des Palastes Schiara Colonna, wo man die edelste Anordnung uud einen sehr guten Geschmack der Verzierung zu loben findet. Das große Thor mit dorischen Säulen dieses Palastes ist besonders berühmt und gilt für eine der besten Arbeiten dieser Art.

Luigi Cigoli, Florentinischer Maler und Architekt, wird unter die geschickten Meister gezählt, welche zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts gelebt, deren Werke Florenz mit vieler Achtung zeigt. Man unterscheidet von ihm unter Anderen einen Portikus, bekannt unter dem Namen der Loggia dei Tornaquinci, von einer männlichen und korrekten Architektur, den Aufriß des Palastes Ranuccini, den innern Hof desjenigen der beiden Paläste Strozzi, welchen Buontalenti aufgeführt. Cigoli war der Architekt des ehemaligen Toskanischen Palastes an dem Platze Madama zu Rom. Von ihm sind auch die Zeichnungen und die Composition des Piedestals der ehemaligen Bildsäule Heinrichs IV., von Bronze, auf der Terrasse der Pont-Neuf zu Paris.

Domenico Zambieri ist der unter dem Namen Dominichino, den man ihm gewöhnlich gibt, so bekannte und so berühmte Maler. Er zeichnete sich auch unter den geschickten Architekten seiner Zeit aus. Er entwarf zu Rom den Plan zu der berühmten St. Ignatiuskirche. Ihm schreibt man die Zeichnung des großen und schönen Thores des Palastes Lancellotti zu. Er baute das Casino der Villa Ludovisi; führte gemeinschaftlich mit Giacomo della Porta die

Villa Aldobrandini zu Frascati auf, deren Ausführung er allein zu beendigen hatte. Er hatte die Architektur ernstlich studirt und trachtete Architekt der St. Peterskirche zu werden.

Giov. Batista Soria war unter den Architekten des siebenzehnten Jahrhunderts einer derjenigen, die sich vor den Verirrungen der Neuerungssucht, welche bald nach Borromini die größten Fortschritte machte, noch zu bewahren gewußt. Damals waren besonders die gleichsam aufgeklebten Kirchenportale an der Tagesordnung. Man führt von ihm besonders die der Kirchen von San Carlo de' Catenari, della Vittoria, di San Chrysogono, und von Santa Catharina da Siena an. Unter allen diesen Compositionen von Kirchen-Portalen unterscheidet man mit Recht die des Portikus und der Façade der Kirche von San Gregorio.

Alfonso Perigi, Architekt, geboren zu Florenz und berühmt in dieser Stadt als Ingenieur, verschaffte sich dort einen Ruf durch die Geschicklichkeit, mit welcher er der zweiten Etage des berühmten Palastes Pitti, (jetzt der Palast des Großherzogs), die auf der Seite des Platzes um mehr als einen halben Fuß von der Perpendikularlinie abgewichen war, wieder eine gerade Richtung zu geben wußte. Er entwarf mehrere Projekte und begann einige derselben zur Vergrößerung des Palastes Pitti und zur Verschönerung seines Platzes auszuführen. Eines seiner besten Werke ist der Palast Salviati zu Florenz.

Gherardo Silvani kann zu Florenz für einen Fortsetzer des Geschmacks des sechszehnten Jahrhunderts gelten, zu dessen Ende er geboren wurde. Er hat die Schule desselben während zwei Drittel des siebenzehnten Jahrhunderts mit dem glücklichsten Erfolge fortgesetzt. Er war einer der fruchtbarsten Architekten, und nach den Biographen hält es schwer, alle Werke aufzuzählen, die sein Leben von sechs und neunzig Jahren, bis zu seinem letzten Augenblicke ausgefüllt. Man

begnügt sich daher, unter denselben nur folgende anzuführen: den Palast des Grafen von Alberto, die Villen Guadagni und Guiccardini, den Palast von Luca degli Albizzi, die Kirche der Theatiner, das Kloster von Santa Maria degli Angeli, den Palast von Joh. Bapt. Strozzi, den Palast Capponi, einen der schönsten von Florenz, den Palast Marucelli u. s. w. Andere merkwürdige Arbeiten geben neue Beweise von der Mannigfaltigkeit seines Talents. Man rühmt unter Anderen die geschickte Restauration in den Construktionen von Santa Maria del Fiore, so wie die Erneuerung einer bedeutenden Anzahl von Gebäuden oder Palästen, die seiner außerordentlichen Geschicklichkeit in der Verjüngungskunst veralteter Gebäude hinsichtlich der Verzierung und der Solidität eine neue Existenz verdankten.

Berettini (da Cartona). Bekannt unter dem Namen Cartone. Seine Hauptansprüche auf Celebrität beruhen unstreitig auf seiner Malerkunst. Aber der Geschmack seines Jahrhunderts, obgleich von der Großartigkeit der Denkmäler des vorhergehenden schon abgefallen, verhindert nicht, anzuerkennen, was man der Geschicklichkeit und den Talenten dieses Künstlers zu danken hat. Als Maler muß man ihn besonders hinsichtlich seines Genie's in der Dekoration beurtheilen, und den nämlichen Maasstab der Kritik auch als Architekt auf ihn anwenden, und ihn beloben, daß er sich von den Mißbräuchen und Verirrungen, welche in Italien das siebenzehnte Jahrhundert bezeichnet, sehr weit entfernt gehalten. Obgleich man seine Architektur nicht als Muster aufstellen kann, hat Cartone dennoch mehr als ein Denkmal hervorgebracht, das sich durch einen eleganten Styl und oft durch sinnreiche Compositionen empfiehlt. Sein bestes Werk ist zu Rom die Kirche von Santa Maria della pace, die er in mehreren Theilen überarbeitet und vor derselben eine der elegantesten Façaden aufgeführt, die man unter den Vorderseiten von Kirchen nur

finden kann. Auch muß man seines Portals von Santa Maria in Via lata, welches er selbst als sein Meisterstück betrachtet, und der Kirche von St. Lukas erwähnen, die von ihm ganz erbaut worden ist. Man verdankt ihm auch das Kreuz und die Kuppel von San Carlo al Corso.

François Mansart, Oheim von Julius Hardouin Mansart, dem Berühmtesten von Vielen, hat eine ziemliche Anzahl von Werken hervorgebracht, wovon keines den Ruhm von jenen erlangt, die sein Neffe aufgeführt. Karl Perrault hat uns das Verzeichniß derselben überliefert, aus welchem man mit Bedauern ersieht, daß die meisten dieser Denkmäler verschwunden sind. Die einen wurden vernichtet, die anderen so verändert und umgearbeitet, daß man Mühe haben würde, an denselben die Spuren des Talents ihres Urhebers zu erkennen. Die einzigen, die man als Beweis seiner Geschicklichkeit anführen kann, sind die Restaurationen des Hotels Carnavalet, wo er die Aufmerksamkeit hatte, das alte, mit Skulpturarbeit von Jean Goujon gezierte Thor zu schonen; die Kirche von Mariä-Heimsuchung in der Straße Saint-Antoine, die blos in einer Kuppel besteht; einige Ueberreste der Kirche der Minimen auf dem Place Royal; die der Abtei von Val de Grâce, welche von ihm blos neun Fuß hoch über dem Boden aufgeführt, nachher durch Le Mercier fortgesetzt und endlich von Le Müet und Gabriel vollendet wurde.

Le Müet war einer der am meisten beschäftigten Architekten seiner Zeit, wenn man anders dem Verzeichniß von Privathäusern und Hotels Glauben beimessen darf, die er aufgeführt haben soll, von welchen es aber schwer seyn dürfte, jetzt noch Spuren zu entdecken. Sein hauptsächlichster Ruhm besteht darin, daß ihn Anna von Oestreich gewählt, das schon von zwei Architekten angefangene Gebäude oder Kloster von Val-de-Grâce nebst der Kirche dieses Namens zu vollenden, deren Kuppel er aufführte, welche Gabriel Ledüc voll-

endete. Er begann auch den Bau der Augustinerkirche auf dem Siegesplatze. Man hat von ihm drei Werke de theorie pratique sur l'architecture.

Liberal Brüant theilte mit anderen Architekten seiner Zeit den Bau und die Leitung mehrerer Werke, als: mit Le Beau, die Ausführung des unter dem Namen de la Salpétrière bekannten Hospitiums; mit Pièrre Le Müet, die Leitung des Baues der Augustinerkirche auf dem Siegesplatze. Aber das größte und ohne Vergleich das schönste Denkmal Liberal Brüant's war das königliche Hotel der Invaliden, wozu er allein die Plane entwarf und die Ausführung leitete, mit Ausnahme des, seiner Kirche beigefügten Doms, dessen Architekt Julius Hardouin Mansart war. In diesem großen Gesammtganzen von Gebäuden wird man stets den aus zwei übereinander befindlichen Etagen großer Säulenhallen bestehenden prächtigen Hof dieser Anstalt unterscheiden: ein Werk; das durch die Reinheit seiner Architektur, die Größe seiner Verhältnisse und den Charakter seiner Construktion selbst, mit glücklichem Erfolge die großen Cortile Italiens darstellt, und diesen vielleicht nur durch die Entbehrung der Gewölbe nachsteht. Es beleidigt das Auge, in so herrlichen Galerien von so schöner Ausführung nur hölzerne Decken wahrzunehmen.

Algardi, Bildhauer und Architekt, welcher seinen Ruf besonders seinen Skulpturarbeiten verdankt. Aber er hätte nur länger leben dürfen, um den Ruhm, den er sich in der Bildhauerei erworben, auch als Architekt zu erlangen und selbst noch zu übertreffen. Dieß bewies die elegante Villa Pamphili, die merkwürdigste unter den Lusthäusern in den Umgebungen Roms. Sie ist hinsichtlich der Kunst berühmt, weniger noch durch die Pracht ihrer Gärten, als durch den Geschmack ihrer Architektur, durch die Anorduung ihrer Massen, durch ihre Verschönerungen der Details, als zum Beispiel, durch ihre Verzierungen in Stuck, welche als Muster dieser

Art von Dekoration betrachtet werden. Algardi war der Architekt der Façade der St. Ignatiuskirche, und man verdankt ihm die Zeichnungen des berühmten Hochaltars der Kirche di San Nicóla de' Tolentini.

Le Veau, ein geschickter Architekt, welcher bei vielen Denkmälern Theils als Mitarbeiter, Theils als Fortsetzer verwendet worden, daher man oft, Mangels historischer Nachrichten, viel Mühe hat zu bestimmen, was von ihm sei. So schreibt man ihm nach bloßen Ueberlieferungen zu, an der Umarbeitung des Schlosses der Tuilerien, so wie an der Vollendung des mittlern Pavillons und an der Fortsetzung der großen Galerie von korinthischen Pilastern auf dem Kai Theil genommen zu haben. Mit mehr Wahrscheinlichkeit hält man ihn für den Urheber des Plans und des Aufrisses des Collegiums Mazarin, welches sein Schüler Dorbay nach ihm vollendet. Eine große Anzahl von Hotels und Privatgebäuden wurden nach seinen Zeichnungen aufgeführt; aber fast alle diese Werke sind verschwunden. Ein einziges ist, wiewohl in sehr veränderten Zustande, noch davon übrig: und dieß ist, auf der Spitze der Insel Saint-Louis, der herrliche Palast, den man das Hotel Lambert nannte, und dessen Inneres Le Sueur und Le Brün um die Wette mit ihren Malereien verziert.

Girolamo Rainaldi und Carlo, sein Sohn. Der Erstere vollendete zu Rom die Construktionen des Capitols und das Profeßhaus der Jesuiten; zu Bologna, ihr Collegium von St. Lucie; zu Frascati für die Familie Borghese, das Casino der Villa Taverna; zu Rom, den Palast Pamphili auf dem Platze Navone, einer der bedeutendsten Paläste dieser Stadt, welcher sich unter den berühmtesten durch seine schöne Anordnung empfehlen würde, wenn die Größe des Styls der Größe der Masse entspräche. — Die hauptsächlichsten Werke Carlo Rainaldi's sind die St. Agnesenkirche

auf dem Platze Navone, mehrere Kirchenportale in dem geschmacklosen Style der übereinander stehenden, gleichsam angeklebten Säulenordnungen. Dagegen hat er sich durch zwei Gebäude Lob erworben, die er indessen nicht beendigt, nämlich durch zwei Kirchen mit Kuppeln, die sich einander auf dem Platze del Popolo, dem Thore Roms gegenüber, zu welchem die Flaminische Straße führt, zu Gegenstücken dienen. Vor jeder dieser Kirchen befindet sich symetrisch ein Peristyl von isolirten Säulen. Zu seinen vielen anderen Werken gehört auch die Façade der Kirche von Santa Maria Maggiore, auf der Seite von St. Johann von Lateran.

Pierre Büllet war Schüler, Zeichner und Steinmetzen-Polier von François Blondel, dem Architekten des Thores von Saint-Denis. Das berühmteste seiner Werke war unstreitig der an einem der Eingänge von Paris durch die Straße Saint-Martin errichtete Triumpfbogen, dem man eben so uneigentlich, als dem Denkmal seines Lehrers am Eingang der Straße Saint-Denis, den Namen eines Thores gegeben. Obgleich er hinsichtlich der Composition und der Verzierung hinter diesem zurücksteht, findet man doch, daß die Verhältnisse seiner allgemeinen Masse und die Anordnung seiner drei Oeffnungen ihn mehr den Mustern des Alterthums nähern. Büllet war der Urheber vieler Werke und als Constructeur bei mehr als einer nützlichen Unternehmung angestellt. Dahin gehört die Erweiterung des Kai Pelletier mittels eines sich über den Fluß freitragenden, im Viertelskreise von gehauenen Steinen gewölbten sechs Fuß breiten Trottoirs. Man hat von diesem Architekten eine Abhandlung über die praktische Architektur, welche das Detail der Ausmessungen, Bauanschläge und alles das enthält, was das Juridische der Gebäude betrifft.

Antonio Giovani de Rossi erwarb sich im siebenzehnten Jahrhundert, welches er fast ganz durchlebte, zu Rom

einen großen Ruf durch die Aufführung einer großen Anzahl prachtvoller Paläste, unter welchen man immer den Palast Renuccini, in der Straße del corso, und besonders den Palast Altieri unterschieden, der für sein Meisterstück gilt. Obgleich man in dem Style seiner Architektur nicht jene Korrektheit der Details, jene Strenge der Formen findet, welche die Werke des sechszehnten Jahrhunderts besonders empfehlen, muß man doch zugeben, daß Antonio de Rossi in der Anordnung Beweise von mehr als einer Art von Verdienst abgelegt. Man erkennt allgemein etwas sehr Edles in der Anordnung und eine sehr glückliche Uebereinstimmung zwischen dem Aufrisse des Innern und jenem der äußeren Massen an. Indessen bedauert man, daß dieser Palast in der Masse seiner Theile rückwärts der Straße, deren Eck er bildet, nicht beendigt ist. De Rossi war sowohl zu Rom, als in anderen Ländern der Urheber einer Menge von Werken, durch die er sich ein bedeutendes Vermögen erwarb.

Guarini erlangte durch den traurigen Vortheil, den er besaß, Borromini in der Verderbtheit des Geschmacks noch zu überbieten, zu seiner Zeit einen ziemlich großen Ruf. Er verdankte ihn zum Theil den mathematischen Kenntnissen, die er sich in hohem Grade eigen gemacht. Dieses Studium, von welchem er nicht nur auf die Solidität in der Bauart, sondern auch auf Combinationen aller Art, deren Materialien sich zum Spiel der Einbildungskraft des Construkteurs darbieten können, eine bizarre Anwendung machte, verschaffte ihm die unglückliche Leichtigkeit, alle Elemente der Architektur untereinander zu werfen und zu verdrehen. Ihm diente demnach die Kenntniß des Steinschnittes in der Construktion nur dazu, aus seiner Kunst ein Spiel von Schwierigkeiten zu machen. Keiner hat das Talent der Bizarrerie weiter getrieben. Ein erklärter Feind jeder einfachen Form, konnte er den Zuschauer auffordern, ihm in seinen Werken eine gerade Linie oder eine regelmäßige Curve

zu zeigen. Man sollt glauben seine Gebäude seien bestimmt gewesen, in gewisser Art Demonstrationen geometrischer Probleme zu werden. Die Anzahl seiner Gebäude ist beträchtlich. Architekt des Herzogs von Savoyen, baute er zu Turin das Thor am Po; die Kapelle del Santo Sudario, eine Rotunde; die St. Laurentiuskirche der Theatiner, die Kirche di San Philippo di Neri und viele große Paläste. Zu Modena, seiner Vaterstadt, führte er die Kirche di San Vicenzo auf. Man übergeht alle anderen Städte, wo Gebäude sich finden, die nach den Zeichnungen Quarinis aufgeführt worden. Paris besaß von diesem Architekten eine Kirche der Theatiner, welche abgebrochen worden.

Pierre Püget, Maler, Bildhauer und Architekt. Marseille, seine Vaterstadt, besitzt mehr als ein Denkmal seiner architektonischen Kenntniß. Zur Zahl derselben gehören die schönen Façaden mehrerer großen, mit Säulenordnungen reich verzierten Häuser, welche einen merkwürdigen Theil der Straße du Cours bilden. Als sein Werk führen wir auch die Construktion der Fischhalle an: ein Haus, welches er für sich selbst gebaut, und die Kirche der Charité mit einer Kuppel, ein Denkmal, welches nach seinem Tode von seinem Sohne vollendet wurde.

Giacomo Monti, ein bologneser Architekt, welcher zu Modena die Kirche des heiligen Augustins und zu Bologna, seiner Vaterstadt die schöne Kirche, Corpus Christi genannt, erbaute. Für ihn selbst führte er einen der schönsten Paläste dieser Stadt auf. Aber sein vorzüglichstes Werk und das größte, was man in dieser Art kennt, ist die unermeßliche, ununterbrochene Reihe von Säulenhallen in Arkaden, die sich von dem Thore von Saragossa in Bologna in einer Länge von zwei italienischen Meilen bis auf den Berg della Guardia und bis zur Kirche erstrekt, die sich auf dem Gipfel desselben erhebt. Monti errichtete auch den prächtigen

Bogen, welcher den erwähnten Säulenhallen zum Eingang dient.

Galli (Bibiena). Es gab drei Architekten dieses Namens: Ferdinand, Franz, sein Bruder, und Anton, Sohn des Ferdinands.

Der Erste baute zu Parma für den Herzog Ranuccio Farnese das prächtige Haus Colorno, welches er mit Gärten und einem schönen Theater zierte. Die Arbeiten, womit er sich den Rest seines Lebens beschäftigt, bestanden theils in Theatern und theils in Dekorationen, womit er ganz Italien versah.

Der Zweite verfolgte die nämliche Laufbahn und machte sich durch ähnliche Werke zu Wien und in Lothringen, in Italien hauptsächlich zu Verona berühmt, wo er unter den Eingebungen des berühmten Scipio Maffei das philharmonische Theater baute, welches für ein Meisterstück gilt.

Der Dritte, nämlich Anton Bibiena, pflanzte den Ruhm seines Beinamens in Italien durch ein Talent fort, welches man in dieser Familie als ein Erbgut betrachten kann. Er fuhr fort, durch die nämlichen szenischen Arbeiten Bewunderung zu errregen. Ihm verdankt man die Construktion des berühmten neuen Theaters zu Bologna, welches von innen und von außen von Stein aufgeführt ist. Bis auf den Portikus an seiner Vorderseite, wurde es im Jahre 1763 beendigt.

Fontana. Die Geschichte der Architektur in Italien erwähnt vier Architekten dieses Namens.

Der erste und älteste ist Giovanni, älterer Bruder von Domenico, dem berühmtesten von allen, dessen Lebensgeschichte wir vorne Seite 65 mitgetheit haben. Der dritte war Cäsar Fontana, ein Sohn des Domenico. Hinsichtlich des Vierten, Karl's Fontana, ist man ungewiß, ob er zur Familie der vorhergehenden gehört.

Cäsar Fontana, erbte die Titel und Stellen und größtentheils auch die Talente seines Vaters Domenico. Er war der Architekt des großen Gebäudes zu Neapel, welches nachher zu einem Museum, verwendet worden und das man jetzt il Palazzo de' Studi nennt. Dieß Gebäude enthält gegenwärtig die Akademie, die botanische Schule, das Antiken-Kabinet u. s. w.

Karl Fontana war ein Schüler Bernini's. Wie sein Lehrer war auch er verleitet, die Strenge der Grundsätze der antiken Kunst gegen die Schlaffheit des Geschmacks der modernen Dekoration zu vertauschen. Das Verzeichniß seiner Werke würde sehr zahlreich seyn. Er führte die Kuppel von Montefiascone auf, war zu Frascati der Urheber des Palastes und der Villa Visconti. Unter vielen seiner Unternehmungen zu Rom unterscheidet man die Vollendung des großen Palastes von Monte Citorio und der Fontaine di san Pietro in Montorio, die schöne Fontaine von Santa Maria in Trans-Tevere, die Kirche der Klosterfrauen von St. Martha, den Palast Grimani; aber eines seiner besseren Gebäude war der Palast Bolognetti.

James Gibbs, ein englischer Architekt, welcher eine große Menge Gebäude zu London und an anderen Orten in England projektirt und ausgeführt. Seine hauptsächlichsten Werke zu London sind die Kirche von St Martin und die der heiligen Maria vom Strand. Die Erstere bietet von außen ein ziemlich gutes korinthisches Peristyl dar. Die äußere Umfangsmauer ist mit Pilastern der nämlichen Ordnung geziert. Das Innere besteht aus fünf Schiffen in Arkaden auf Säulen. Die Kirche der heiligen Maria vom Strand hat vorne einen runden Portikus von Säulen, und ihre äußeren Mauern sind mit zwei übereinander angebrachten Ordnungen von Wandsäulen geziert. Gibbs hat zu Oxford die berühmte Radcliff'sche Bibliothek gebaut, die eine, von außen mit gekuppelten korinthischen Säulen gezirte Rotunde bildet. Das Innere bietet

einen großen ebenfals runden, mit jonischen Pilastern dekorirten Saal dar. Das vollständige Werk dieses Architekten wurde von ihm selbst in Kupfer gestochen und publizirt. Man findet darin die Zeichnungen von vielen theils ausgeführten, theils blos projektirten Gebäuden, welche an den Styl Inigo Jones und folglich Paladio's erinnern.

Alessandro Galilei, ein Florentinischer Architekt, dessen Talent sich erst in Rom, wohin ihn Clemens XII. berufen, in drei Werken entwickelt, auf welche sein Ruf sich gründet. Dieß sind: die Façade di San Giovanni dei Fiorentini, das große Portal von St. Johann von Lateran und in eben dieser Basilika, die schöne Kapelle Corsini. Der Gesammtkomposition des Portals der erstern Kirche fehlt es weder an Großartigkeit, noch an Reichthum, noch an einer gewissen Schönheit der Anordnung. Aber das Portal von St. Johann von Lateran ist unstreitig eine der merkwürdigsten Massen, die man in dieser Art ausgeführt. Das Bedürfniß, eine Loggia für den päpstlichen Segen anzubringen, hat ohne Zweifel den Architekten verleitet, eine so gekünstelte Anordnung zu wählen, welche mit den Elementen derjenigen Einfachheit, aus welcher die wahre Größe hervorgeht, nicht vereinbar ist. Hiervon abgesehen, kann man behaupten, daß das Werk Galilei's etwas Theatralisches und Imposantes gewährt. Der untere Theil des Portikus, welcher das Vestibül der Kirche bildet, zeichnet sich durch den Reichthum und die Eleganz der Verzierungen aus. Gleichwohl wird für den Mann von einem etwas strengen Geschmacke das beste Werk Galilei's stets die von ihm für die Familie Corsini erbaute und verzierte Kapelle in St. Johann von Lateran bleiben. Man findet in derselben eine sehr gute Art von Verzierung und eine eben so verständige Anordnung.

Nicola Salvi war einer der unterrichtetesten Männer seiner Zeit. Nachdem er es in seinen Studien mit allen Ar-

ten von Kenntnissen versucht, trug endlich bei ihm die Neigung zur Architektur über alle anderen den Sieg davon. Man hat eine große Menge Werke von ihm, die aber weit unter seinem Talent und seiner wirklichen Fähigkeit sind; und sein Name würde wenig bekannt seyn, wenn er nicht auch der Urheber eines der berühmtesten Denkmäler in seiner Art wäre, das man zu Rom und anderwärts sehen mag. Dieß ist die Fontaine von Trevi, die hinsichtlich ihres Umfangs und der Pracht ihres Gewässers und der Skulpturarbeiten in keiner Stadt ihres Gleichen findet und eine Art von stehendem hydraulischen Theater bildet, wovon kein anderes Beispiel vorhanden ist. Die Arbeiten der äußern Verzierung waren die geringsten an diesem Werke, welches wegen der Herleitung des Wassers und wegen der Menge von Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten aller Art, dreizehn Jahre zu seiner Beendigung bedurfte. Die Masse der Architektur, welche in der Façade des Palastes besteht, an welchen die Fontaine sich anlehnt, ist zwar nicht diejenige, welche der Geschmack gewünscht hätte. Wahrscheinlich aber hing es nicht von dem Architekten ab, zur Rückwand dieses Brunnens einen Palast zu wählen, welcher dem Colossalen Neptun, dem Hauptbestandtheile dieser Verzierung, entsprochen hätte.

Giov. Battista Sacchetti war ein Schüler Jvara's und wurde sein Nachfolger in der Wiederaufführung des königlichen Palastes zu Madrid. Nachdem der alte im Jahre 1734 in Asche verwandelt worden, hatte Jvara zu seiner Wiedererbauung, aber auf einem geräumigern Platze, ein neues Projekt vorgelegt, dessen Modell in Relief noch vorhanden ist. Als aber Jvara gestorben, wollte der König, daß der neue Palast auf dem Platze des alten aufgeführt werde. Sacchetti wurde mit dieser Unternehmung beauftragt. Der neue Palast bildet ein Viereck von 470 Fuß in der Länge auf jeder Seite seiner vier Façaden. Seine Höhe bis zum Karnieß beträgt 100 Fuß. Die

Solidität der Construktion ist hier so weit getrieben, daß sie als übertrieben getadelt worden. Als ob es in dieser Art eine Uebertreibung gäbe, welche ein Fehler genannt werden könnte! Man gelangt durch sechs Thore in diesen Palast; fünf derselben führen in einen Hof von 140 Fuß im Gevierte. Um über den Kunstwerth dieser großen Masse zu urtheilen, bedürfte man etwas anderes, als der Beschreibung von Dom Antonio Conca. Immer aber darf man behaupten, daß dieser Palast eine der größten Unternehmungen des achtzehnten Jahrhunderts ist.

Boffrand war einer der besseren Schüler Julius Hardouin Mansarts. Im Laufe eines sehr langen Lebens führte er die hauptsächlichsten derselben außerhalb seines Vaterlandes und der Hauptstadt Frankreichs aus. Er arbeitete besonders zu Brüssel, zu Nancy und zu Lüneville für die Herzoge von Lothringen, und zu Würzburg für den dortigen Fürstbischof. Indessen baute er auch zu Paris verschiedene Hotels und Häuser, deren Anzeige aber jetzt schwierig seyn würde. Doch kann man hierunter das Findelhaus anführen. Aber das berühmteste seiner Werke in Hinsicht der Construktion, und welches sein Andenken in Paris am Meisten verewigt, ist der große und prächtige Brunnen in dem Hospitium von Bicêtre: ein Werk, welches unter den Unternehmungen dieser Art den ersten Platz behauptet.

Ferdinando Fuga war im achtzehnten Jahrhundert einer der letzten berühmten Architekten Italiens. Neapel und Palermo besaßen die Erstlinge seines Talents; Rom aber eignete sich ihn durch die großen Arbeiten, zu welchen Clemens XII. und später einige seiner Nachfolger ihn verwendet, für lange Zeit zu. Er beendigte das Gesammtganze des Palastes von Monte Cavallo und führte auf dem Platze dieses Namens den prächtigen Palast, della Consulta genannt, eines der bedeutendsten Gebäude Roms auf. Zu vielen anderen seiner Unternehmungen zählt man in der Strada Giulia die Kirche della Morte, den Palast Petroni auf dem Platze di Gesu;

auf der Lungara den Palast Corsini, einen der größten Roms und zugleich den berühmtesten wegen seiner Masse und der Eintheilung seines Innern. Aber das Werk, welches Fuga vielleicht am Meisten Ehre gemacht, ist die schöne innere Restauration der großen Basilika von Santa Maria Maggiore, die er mit einer prächtigen Decke mit vergoldeten Feldern und einem, von vier großen porphyrenen Säulen getragenen Baldachin zierte. Neapel nahm sein Talent abermals in Anspruch und berief ihn aufs Neue. Er wurde dort zu vielen Werken verwendet, unter Anderen auch zur Errichtung des großen, in drei hundert fünf und sechzig Begräbnißgewölbe eingetheilten Gottesackers mit einer Kirche und einem Verwaltungsgebäude. Die große Kathedrale von Palermo verdankt ihm auch ihre neuen Verschönerungen.

Alessandro Pompei. Die Venetianische Architekturschule hatte das Eigene, daß außer berühmten Architekten von Profession eine ziemliche Anzahl Kunstliebhaber, geboren in den oberen Regionen der Gesellschaft, aus ihr hervorgingen, die, des Künstlernamens würdig, im Laufe des letzten Jahrhunderts die Kenntniß, den guten Geschmack und den Styl der größten Meister fortpflanzten. An der Spitze dieser Kunstliebhaber unterscheidet man den Grafen Pompei, welcher auf seinem Landgute Illagi seinen eigenen Palast erbaute. Dieß war sein Probestück; und bald sah man auf mehr als einem Landgute in der Umgend von Verona nach seinen Zeichnungen und unter seiner Leitung ähnliche Paläste für den Marquis Pindemonti und den Grafen Giuliari sich erheben, welche gleichsam Ueberlieferungen des Geschmackes Palladio's sind. Verona verdankt seinem Landsmanne ebenfalls die Aufführung verschiedener Gebäude, unter anderen das der großen Douanne. Endlich führte er aus Freundschaft für den Marquis Maffei das Gebäude der Philharmonischen Akademie auf, wozu er ebenfalls die Zeichnungen entworfen.

Der Graf Girolamo del Pozzo, ein anderer gleichzeitiger Edelmann zeichnete sich in dem nämlichen Lande durch seinen herrlichen Geschmack in der Architektur aus, und hinterließ sehr merkwürdige Denkmäler seiner Kunst.

Ende des Anhangs.

Allgemeines Inhaltsverzeichniß.

Erster Band.

Zweiter Band.

Ende des zweiten und letzten Bandes.

In derselben Verlagshandlung sind auch folgende, den *Architekten* und *Kunstfreunden* zu empfehlende Werke erschienen:

ALTERTHÜMER VON ATTICA, (the unedited antiquities of Attica) enthaltend die architectonischen Ueberreste von Eleusis, Rhamnus, Sunium, Thorikus. Herausgegeben von der Gesellschaft der Dilettanti zu London. 1te — 7te Lief.. Royal Folio. Subscript. Preis auf fein Velinpap. 11 Thlr. 16 gr. od. 21 fl.; auf ordin. Papier 8 Thlr. 18 gr. od. 15 fl. 45 kr.

Der Subscriptionspreis dieses nun ganz vollendeten Werkes dauert noch für unbestimmte Zeit fort. Der erläuternde Text dazu kostet 12 gr. od. 54 kr.

Einzelne Hefte kosten auf Velinpap. 2 Thlr. od. 3 fl. 36 kr. Auf ordin. Papier 1 Thlr. 12 gr. od. 2 fl. 42 kr.

ALTERTHÜMER VON JONIEN. Herausgegeben von der Gesellschaft der Dilettanti zu London. 1te — 9te Lief. Royal Folio. Subscript. Preis einer Lieferung auf fein Velinpap. 1 Thlr. 16 gr. od. 3 fl. Auf ord. Papier 1 Thlr. 6 gr. od. 2 fl. 15 kr.

Mit der neunten Lieferung ist dieses Kunstwerk nun ebenfalls vollendet. Der noch für unbestimmte Zeit fortbestehende Subscriptionspreis ist:

Für die Ausgabe auf fein Velinpap. 15 Thlr. od. 27 fl.

Für die Ausgabe auf ordin. Papier 11 Thlr. 6 gr. od. 20 fl. 15 kr.

Der erläuternde Text, herausgegeben von Dr. K. Wagner, kostet 1 Thlr. 8 gr. od. 2 fl. 24 kr.

ALTERTHÜMER VON ATHEN und mehreren anderen Theilen Griechenlands. Als Supplement des Stuart-Revett'schen Werkes. 1te bis 4te Lieferung. Royal Folio. Subscript. Preis jeder Lieferung für die Ausgabe auf fein Velinpap. 1 Thlr. 16 gr. od. 3 fl.

Die Ausgabe auf geringerem Velinpapier jede Liefer. 1 Thlr. 6 gr. od. 2 fl. 15 kr.

CATALONIEN in malerischer, architectonischer und antiquarischer Beziehung dargestellt, auf 30 Blättern gestochen von H. W. Eberhard. Royal Folio. Text von Heinrich Schäfer. in 4. 5 Thlr. od. 9 fl, cartonn.

DENKMÄLER DER BAUKUNST in Verbindung mit Werken der Bildhauerkunst und Malerei des Orients, der Aegypter, Griechen, Römer und des Mittelalters, herausgegeben von H. W. Eberhard, Architect. In gr. Royalformat, 1tes Werk: Stuart und Revett, Alterthümer Athens, in 28 Lieferungen von 12 Blättern. 2tes Werk: Alterthümer von Attica etc., herausgegeben von der Gesellschaft der Dilettanti zu London, in 7 Lieferungen. 3tes Werk: Alterthümer von Jonien, herausgegeben von derselben Gesellschaft, in 9 Lieferungen. 4tes Werk: Alterthümer von Athen und mehreren anderen Theilen Griechenlands. Als Supplement des Stuarts-Revett'schen Werkes, in 4 Liefer. Bis jetzo zusammen 48 Lieferungen. Subscriptionspreis einer Lieferung auf Velinpapier $1^2/_3$ Thlr. od. 3 fl. Auf ord. Papier $1^1/_4$ Thlr. od. 2 fl. 15 kr.

DONALDSON, Th. L., **DER TEMPEL DES APOLLO EPICURIUS ZU BASSÆ.** In 10 Blättern. Royal Folio. 1 Thlr. 8 gr. od. 2 fl. 24 kr. Der Text dazu in gr. 8. erscheint noch.

ELGIN'SCHEN, DIE, MARMORBILDER, in Umrissen getreu dargestellt nach der Londoner Ausgabe. Royal Fol. cart. feine Ausgabe mit dem Text in 8. geh. 10 Thlr. od. 18 fl.

Dasselbe Werk ord. Ausgabe 7 Thlr. 12 gr. od. 13 fl. 30 kr.

HEGER, Fr., **DER TEMPEL DER MINERVA ZU ATHEN**, wie er im Jahr 1818 war, nach des Herausgebers eigenen Vermessungen und hiernach vorgenommenen Ergänzung des ursprünglichen Zustandes. Royal Folio.

MOLLER, G., **DENKMÄLER DER DEUTSCHEN BAUKUNST.** 1r Band. 1s bis 12s Heft und Text. Velinpap. gr. Fol. Jedes Heft $1^1/_2$ Thlr. od. 2 fl. 42 kr. netto. Der Text eben so viel. Der ganze Band $19^1/_2$ Thlr. od. 36 fl. 6 kr.

Auch unter dem Titel:

Beiträge zur Kenntniss der deutschen Baukunst des Mittelalters, enthaltend eine chronologisch geordnete Reihe von Werken aus dem Zeitraume vom achten bis zum sechszehnten Jahrhundert. Royal Folio.

Desselben Werkes neue Folge. 1s bis 3s Heft oder 13s bis 15s Heft enthält die Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg. Jedes Heft hat 6 Blätter, wovon eines mit dem Grabstichel ausgeführt ist. Royal Folio. Velinpapier. Jedes Heft 2 Thlr. 20 gr. oder 4 fl. 48 kr.

Desselben Werkes neue Folge, 4s, 5s und 6s Heft oder 16s, 17s und 18s Heft, enthält die Kirche des heil. Georg zu Limburg an der Lahn. 19s, 20s und 21s Heft, enthält den Münster zu Freiburg im Breisgau. Jedes Heft à 2 Thlr. 20 gr. od. 4 fl. 48 kr.

MOLLER, G., die Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg, mit 18 Kupfertafeln. Royal Folio. cartonnirt. $8^1/_2$ Thlr. od. 14 fl. 24 kr.

Dessen, die Kirche des heiligen Georg zu Limburg an der Lahn und des heiligen Paulus zu Worms. Mit 18 Kupfertafeln. Royal Folio. cartonn. 8 Thlr. 12 gr. od. 14 fl. 24 kr.

Dessen, der Münster zu Freiburg im Breisgau. 1te, 2te und 3te Lief. Roy. Fol. Jede Liefer. 2 Thlr. 20 gr. od. 4 fl. 48 kr.

Aus den Moller'schen Denkmälern werden folgende Blätter einzeln abgegeben:

Aeussere Ansicht der Elisabeth-Kirche zu Marburg, von Noack. à 1 Thlr. oder 1 fl. 48 kr.

Innere Ansicht dieser Kirche, von Noack, à 1 Thlr. oder 1 fl. 48 kr.

Westliche Thüre derselben Kirche, von Felsing. à 1 Thlr. oder 1 fl. 48 kr.

Die Domkirche von Limburg von der Nordwestseite, von Frommel. à 1 Thlr. oder 1 fl. 48 kr.

Dieselbe von der Ostseite, von Grünewald. à 1 Thlr. oder 1 fl. 48 kr.

Innere Ansicht derselben, von E. Rauch. à 1 Thlr. od. 1 fl. 48 kr.

Der Freiburger Münster, Südwestseite, von Demselben. à 1 Thlr. oder 1 fl. 48 kr.

Ansicht der Vorhalle des Münsters zu Freiburg, von Carl Rauch. à 1 Thlr. oder 1 fl. 48 kr.

Innere Ansicht desselben, von Grünewald. à 1 Thlr. oder 1 fl. 48 kr.

Verzierungen im altdeutschen Geschmack. 25 Blätter. pr. Blatt 8 gr. oder 36 kr.

MOLLER, G., die Originalzeichnung des Domes zu Köln, 9 Blatt im grössten Format. Text und Umschlag alles auf Schweizer Velinpapier. Herabgesetzter Preis 12 Thlr. oder 21 fl. 36 kr. — Ein Contre-Druck der sieben Blatt-Aufrisse kostet 8½ Thlr. od. 15 fl. Ein vollständiges Exemplar nebst Contre-Druck kostet 16⅓ Thlr. oder 30 fl.

Dessen und Fr. HEGER'S Entwürfe ausgeführter und zur Ausführung bestimmter Gebäude. 1s und 2s Heft. Das Opernhaus und die katholische Kirche etc. zu Darmstadt enthaltend. Royalfolio. Preis eines Heftes 1⅓ Thlr. oder 2 fl. 24 kr. (Ein fein ausgemaltes Exemplar kostet 5⅓ Thlr. oder 9 fl. 36 kr.)

Derselben 3s, 4s u. 5s Heft das im Bau begriffene Theater zu Mainz und die Cavallerie-Caserne zu Darmstadt enthaltend. Royalfolio.

MONUMENTS DE L'ARCHITECTURE ALLEMANDE, publiés par George Moller. Cah. 1 à 12. Fol. Royal. Papier velin. Jedes Heft 1½ Thlr. od. 2 fl. 42 kr.

LE MÊME OUVRAGE, NOUVELLE SUITE. Cah. 1 à 9. (13éme à 21éme de la Collection.) Fol. Royal. Papier velin. Jedes Heft à 2 Thlr. 20 gr. od. 4 fl. 48 kr.

MYTHOLOGISCHE ABBILDUNGEN ZUR SYMBOLIK von Fr. CREUZER, auf 60 Tafeln. 4to. 4 Thlr. od. 7 fl. 12 kr.

MURPHY, J., ÜBER DIE GRUNDREGELN DER GOTHISCHEN BAUKUNST. Aus dem Englischen übersetzt von J. D. E. W. Engelhard. Mit 12 Kupfertafeln und dem Aufriss und Grundriss der Kirche zu Batalha. Royal 4. 6 Thlr. od. 10 fl. 40 kr.

MUSEUM WORSLEYANUM. Eine Sammlung von antiken Basreliefs, Büsten, Statuen und Gemmen, nebst Ansichten aus der Levante. Herausgegeben von H. W. Eberhard und H. Schäfer. Roy. Quart 1te bis 6te Lief. Jede Lief. 1⅓ Thlr. od. 2 fl. 24 kr.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Geschichte der berühmtesten Architecten und ihrer Werke vom XI. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts, nebst der Ansicht des merkwürdigsten Gebäudes eines Jeden derselben. A. d. Franz. 2 Bände, mit den 47 Kupfern des Originals. Royal 8. cartonn. 7½ Thlr. oder 13 fl. 30 kr.

RUHL, I. E., DENKMÄLER DER BAUKUNST IN ITALIEN, vorzüglich aus dem Mittelalter, nach den Monumenten gezeichnet. 1s bis 5s Heft. Royal Fol. Velinpapier. Jedes Heft 1½ Thlr. oder 2 fl. 42 kr.

STUART und REVETT, ALTERTHÜMER VON ATHEN, 1te bis 27te Lief. Roy. Fol. Subscriptionspreis jeder Liefer. auf fein Velinpapier 1 Thlr. 16 gr. od. 3 fl. Auf ordin. Papier 1 Thlr. 6 gr. oder 2 fl. 15 kr.

Verzeichniß der bedeutenderen Druckfehler.

Im erſten Bande.

Seite	Zeile	von	
6	10	unten	lies Rainaldo ſtatt Reinaldo
11	3	oben	l. 1152 ſt. 1512
28	3	oben	l. 1336 ſt. 1326
43	10	unten	l. Urſprungs ſt. Urſprugs
70	1	oben	l. Michelozzo ſt. Michelloz
94	2	oben	l. gebildet ſt. geblidet
95	2	oben	l. weigerten ſt. weicherten
110	1	unten	l. einen ſt. ein
135	2	oben	l. 1483 ſt. 1583
135	2	oben	l. 1520 ſt. 1530
149	10	unten	l. Alterthums ſt. Altherthums
154	15	unten	l. Befeſtigungswerke ſt. Befeſtigungswerken
164	7	unten	l. Vereinigung ſt. Vereiniung
202	9	unten	l. Unterſatze ſt. Ueterſatze
204	5	unten	l. wiedergegeben ſt. wiegergegeben
204	4	unten	l. Bildhauerei ſt. Bildhaurerei
224	15	oben	l. Vorkehrungen ſt. Verkehrungen
234	17	oben	l. Stellungen ſt. Sellungen
237	7	unten	bleibt und weg
251	12	unten	l. paßten ſt. paßte
257	7	unten	l. Verzierung ſt. Verzierungen
270	2	unten	l. könnten ſt. künnteu
281	1	oben	l. Galeazzo ſt. Galeozzo
312	7	oben	l. Verſchiedene ſt. Beſchiedene
322	9	unten	l. Das ſt. Jas
323	2	unten	l. Der ſt. Her

Im zweiten Bande.

Seite	Zeile	von	
4	5	oben	lies Zweiges ſtatt Zeweiges
21	14	unten	l. Bologna ſt. Pologna
55	17	unten	l. die ſt. din
55	14	unten	l. Wir ſt. Mir
63	15	oben	l. ſeiner ſt. ſeinen
93	1	unten	l. derſelbe ſt. dasſelbe
103	6	unten	bleibt eines weg
146	11	oben	l. Vorbilder ſt. Verbilder
195	10	oben	bleibt Stand weg
224	8	unten	l. in gleicher ſt. in gleiche
231	12	oben	l. Unternehmungen ſt. Unteenehmungen
242	12	unten	l. eigentlichen ſt. eingentlichen
250	5	unten	l. beendigt ſt. bendigt
254	16	unten	l. beſchäftigt ſt. beſchäfftigt
260	5	oben	l. Drittel ſt. Dritttell
266	7	oben	l. hundert ſt. hnndet
290	5	oben	l. Reiſen ſt. Neiſen
298	5	oben	l. geboren ſt. gebo
318	10	oben	l. Akademie ſt. Ademie
351	2	oben	l. ſollte ſt. ſollt

Unbedeutendere Buchſtabenfehler bittet man gefälligſt ſelbſt verbeſſern zu wollen.



